

Látkép 2025 – A művészettörténet
horizontjai
(Előadások és programok)



Impresszum

Látkép 2025 – A művészettörténet horizontjai
(Előadások és programok). A Látkép 2025 –
Művészettörténeti Fesztivál kiadványa

Szerkesztette: Árvai-Józsa Kitty, Somogyvári Virág,
Székely Miklós

Olvasószerkesztő: Bardi Erzsébet

© Előadók, szekcióvezetők, programfelelősök

© ELTE HTK Bölcsészettudományi Kutatóközpont



ELTE | HTK
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓINTÉZET



NEMZETI KUTATÁSI, FEJLESZTÉSI
ÉS INNOVÁCIÓS HIVATAL



AZ NKFI ALAPBÓL
MEGVALÓSULÓ
PROJEKT

MEC_SZ_149095



Nemzeti
Kulturális
Alap

Tartalomjegyzék

Konferenciaprogram	7
A digitális technológia és a mesterséges intelligencia használata a kreatív vizuális alkotófolyamatban és a restaurálási gyakorlatban	7
A fénykép mint idő I.	13
A fénykép mint idő II.	19
A hatalom szimbólumai: dinasztikus és nemesi reprezentáció vizuális stratégiái a 16–18. században (angol nyelvű szekció)	24
A horizontális művészettörténet után (angol nyelvű szekció)	31
Az épület és alkotói I.	39
Az épület és alkotói II.	47
Baltikumi perspektívák: A kortárs művészettörténet Észtországban, Lettországbán és Litvániában (angol nyelvű szekció)	53
Defavorizált csoportok/jelenségek	62
Kerttörténetek: táguló körök, pusztuló emlékek	69
Kultúrtörténeti fókusz, transznacionális szempontrendszer, horizontális művészettörténet: lehetőségek és kihívások a két világháború közötti magyar avantgárd kutatásában	78

Műelemzés 2025	85
Művek és értelmezések – A romanika művészetének magyarországi emlékei I.	94
Művek és értelmezések – A romanika művészetének magyarországi emlékei II.	102
Művészet és kiállítás	107
„Neki rajzban is volt külön mondanivalója.” Az „ismeretlen” rajzművészet I.	114
„Neki rajzban is volt külön mondanivalója.” Az „ismeretlen” rajzművészet II.	121
Neogótika és műemléki helyreállítás (angol nyelvű szekció)	126
Nyugat és/vagy Kelet. És? Vagy?	134
Ökológia és művészettörténet	142
Táj, változással	149
Tárgy, politikum, identitás - néprajzi perspektívák (<i>néprajztudományi szekció</i>)	155
Tárgyak, viszonyok — designkultúra-tudomány	165
Tárgytalan I.	172
Tárgytalan II.	179
Újmaterialista perspektívák a modern és kortárs képzőművészetben	183
Beszélgetések	192
A művészettörténet és a múzeumpedagógia	

összefüggései	193
A szecessziós épületek restaurálásának elméleti és gyakorlati kérdései	195
Vakfolt – művészettörténet eltűnőben	197
H, mint hamis - A festményhamisítás kihívásai a galerista, a művészettörténész és a restaurátor szemszögéből	199
A hűlt hely. Emlékezet egy épületről	200
Kiállítások	202
Kocsi Olga: Láthatatlan Munka	202
Történeti kertek inventarizációja Heves vármegyében 2021 - 2024	204
Könyvbemutatók	207
Ugry Bálint: East Goes West:	207
Homage à Gyulai Líviusz. Könyvillusztráció a „hosszú hatvanas években.” Szerk: Képiró Ágnes	209
Műelemzés Villámprezik	212
Workshopok	215
3D technikák a képzőművészeti- és a restaurátori gyakorlatban	215
Generatív MI műhely	218
Innovatív technológiák a műtárgy-diagnosztikában	219

Konferenciaprogram

A digitális technológia és a mesterséges intelligencia használata a kreatív vizuális alkotófolyamatban és a restaurálási gyakorlatban

Szekcióvezető: Albert Ádám

A klasszikus vizuális művészeti és ábrázolási technikák a 21. században jelentősen átalakultak a digitális technológia és a mesterséges intelligencia (MI) integrációjának köszönhetően. Míg az analóg, manuális formaképzés továbbra is meghatározó, az új digitális eljárások, a parametrikus és generatív formaképzés szintén elterjedtek, és alapjaiban alakították át a kreatív alkotófolyamatokat. A jelenlegi eszközök, az azokhoz kapcsolódó legfrissebb szoftverek új lehetőségeket kínálnak a kortárs művészet, design, építészet vagy az ipari formatervezés számára, lehetővé téve az alkotóknak bonyolult struktúrák létrehozását. A számítógépes formatámogatás és -generálás eredményei mára megkerülhetetlenül beépültek a tárgykultúrába, és a művészeti képzés meghatározó részévé kezdenek válni. Az MI jelentős szerepet játszik a vizuális alkotófolyamatokban is. Ezek

az innovációk nemcsak az álló-, hanem a mozgóképes művek területén is számtalan változást hoztak. A klasszikus műalkotások és az időalapú művek restaurálása kapcsán a digitális technológia és az MI forradalmi előrelépéseket hozott. A 3D-szkennelés, -nyomtatás, a noninvazív eljárások, a spektrális képalkotás és digitális rekonstrukció lehetővé teszik a műtárgyak sérült részeinek pontos helyreállítását, valamint rejtett rétegek feltárását. Az MI algoritmusok segítenek az eredeti színek és textúrák rekonstruálásában is. A digitális technológia és az MI így nemcsak a kreatív alkotás, hanem az örökségvédelem terén is megannyi potenciált kínál. Bár a technológia számos új dimenziót nyitott meg, etikai kérdéseket is felvet, különösen az alkotások hitelességével kapcsolatban. Ezért elengedhetetlen az analóg és digitális megközelítések kiegyensúlyozott használata, hogy megőrizhető legyen az emberi kreativitás és az innováció közötti harmónia. A szekcióba a fenti problematikát és kérdésfelvetést egyes példákon, vagy jelenségeken keresztül megvilágító előadásokat vártunk.

Előadások

Budaházi Fanni: *A 3D-szkennelés nyújtotta lehetőségek az építészettörténeti kutatásban*

A gótikus építészetben alkalmazott geometriai szerkesztés évszázadok óta népszerű kutatási téma. Ezen belül a kvadratúra és trianguláció használatának mértéke és mikéntje régóta vita tárgyát képezi, mivel korabeli tervrajzok csupán kis számban maradtak fenn, továbbá ezek nem mutatják a tervezési folyamatot. A kortárs felmérési módszerek azonban lehetővé teszik a vizsgált épületek egzakt geometriájának megismerését – a pontatlanságaikkal együtt. A kutatásom tárgyát képező épületekről 3D-szkenneléssel készítettem felméréseket. Az így nyert adathalmazokat pontfelhőkké alakítottam, melyekből könnyen kinyerhetők bármilyen síkban vágott szelvények, ezáltal egyszerűen készíthetők alaprajzok és metszetek, valamint a felhők pontos méretek vételére is alkalmasak. A módszer által nyújtott precizitás több emlék vizsgálata során lehetővé tette a feltételezhető geometriai szerkesztősémák rekonstrukcióját. Az előadás során a Szeged-alsóvárosi ferences templom,

a nagysinkai evangélikus erődtemplom, a Gyöngyös-alsóvárosi ferences templom, a medgyesi evangélikus erődtemplom, valamint a nyírbátori református templom példáján keresztül mutatom be a térszkenneres felmérési módszerben rejlő lehetőségeket.

Keller-Gera Adrienn: *A szerzői jog és a mesterséges intelligencia*

A mesterséges intelligencia megjelenése a szerzői jog területén, a szerzők és a felhasználók jogainak és kötelezettségeinek rendszerében is számos új kihívás elé állítja a jogalkotókat és a jogalkalmazókat is. Előadásomban azokat az alapvető kérdéseket járom körül, hogy milyen szerzői jogi problémák merülnek fel a generatív mesterséges intelligencia által alkotott művek – elsősorban a képzőművészeti alkotások, fotók, festmények – esetében. Hogyan, milyen jogszabályok mentén szabályozza a jelenleg hatályos uniós, külföldi, valamint a magyar jog a mesterséges intelligencia által alkotott műveket? Kitérek arra is, hogy a szerzőség, az eredetiség nehézségeire a szerzői jog milyen válaszokat tud adni jelenleg. Milyen

garanciák, jogi megoldások alkalmazhatóak a szerzők személyhez fűződő és a vagyoni jogainak védelmére, ha a mesterséges intelligencia felhasználta a szerzői jog által védett művet? Vannak-e már jogesetek, amelyek tanulsággul szolgálhatnak, valamint mi lehet a jogi szabályozás válasza a technika kihívásaira?

Pencz Patrik: *Mesterséges intelligencia alacsony felbontású animációs filmek restaurálásában*

A celluloid szalagra rögzített animációs filmek digitalizálása, nagy felbontású szkennelése jó állapotban lévő kópiák esetén a médium adottságai miatt nem jelentenek különösebb kihívást a filmrestaurációval foglalkozó szakemberek számára. A digitális technikára való átállás kezdeti szakaszában készült animációs tartalmak restaurálása – vagy köznapin nyelven remasterelése – azonban korántsem ilyen egyszerű: a gyártás során előre meghatározott alacsony felbontás komoly korlátozó tényező. Habár léteznek mesterséges intelligencia alapú felbontásnövelő, azaz upscaler algoritmusok, ezek önmagukban kevesek a restaurációhoz. Az animációs filmekre jellemző egyedi, absztrahált látványvilágot

ugyanis nehezen tudják visszaadni, és a folyamat során fontos karakterisztikai jegyek alakulnak át, vagy veszhetnek el teljesen. A generatív MI kérdése animációs alkotói körökben jogosan szül komoly szakmai vitákat, azonban a filmrestauráció során lehetséges ezen eszközöket etikus keretek között használni.

Szathmári Edina: *Középkori épületek és kőfaragványok digitalizálása, mint művészettörténeti dokumentációs módszer a műemlékvédelemben*

A gyakorlati műemlékvédelemben végzett művészettörténeti dokumentáció célja az információk hasznosítása a tudomány számára, amely interdiszciplináris módszereken alapszik. Ilyen módszer az adatok vizuális rögzítése, amelyhez kiindulópontként szolgálnak az építészeti felmérések, pontfelhős modellek és az azokból képzett nézetek a helyszíni vizsgálathoz, valamint a feltárt adatok rögzítéséhez. Ezek azonban gyakran nem bizonyulnak elegendőnek, vagy nem egyeztethetők össze az építéstörténeti feltárás céljaival. A helyszíni adottságokhoz mérten olyan módszereket szükséges

alkalmazni, amelyek rendelkezésre állnak: fényképes rögzítés, kézi rajzok, szöveges leírások mellett lassan alapvető eszközként tekinthetünk a szkennelésre, 3D-modellezésre, amely egy következő szintként járul hozzá az adatok feldolgozásához. Ezek a módszerek nemcsak épületek, de tárgyak dokumentációjában is sikeresen alkalmazhatók, mint például a kőfaragványok felmérésében. Az utóbbi években széles körben is elérhetővé vált szoftverek és digitális eszközök kiterjesztették a falkutatás és a felmérések gyakorlatát. Előadásomban a művészettörténeti kutatások során alkalmazott két digitalizációs módszert, a LiDAR (Light Detection and Ranging) lézerszkennelést és a fotogrammetriát mint térbeli modellezési technológiát szemléltettem, különös hangsúlyt fektetve a kolozsvári Szent Mihály-templom lapidáriumi gyűjteményére.

A fénykép mint idő I.

Szekcióvezető: Szegedy-Maszák Zsuzsanna

Az analóg fényképezésben az idő – a fény és a vegyszerek mellett – a kép harmadik alapvető összetevője. A fénykép és a téma közötti oksági

kapcsolat miatt gyakran úgy gondolunk a fényképre, mint egy adott pillanatban rögzített, konkrét időhöz kapcsolódó állapotra. Az idő és a fénykép kapcsolata azonban ennél sokkal összetettebb: az időnek a negatívak előhívása és a pozitív képek elkészítése során is van szerepe, nem pusztán az exponálásakor. Mivel az idő alapvető alkotóeleme a fényképezésnek, felmerül a kérdés: vajon minden fényképben meghatározó az idő aspektusa?

Előadások

Tarczali Andrea: *Időkonstrukciók. Időpolitika avagy az idő kezelése a fotográfiában*

Francois Soluage szerint a fotográfia lényeges jellemzője, amit „a fotográfus az idő ellen” követ el. Fordítsuk meg ezt a feltételezést, nézzük meg, hogy a fotográfus mit tehet az időért! Előadásomban a fotográfia időaspektusának tipológiáját kísérelem meg felvázolni példákon keresztül. Mindezt fontosnak tartom kiegészíteni a fotósok által alkalmazott fotóeljárásbeli, technikai jellemzőkkel. Kiemelten a fotósorozatok példáját tárgyalom. A soha nem létezett

idő kérdésköréből kiindulva (konstruált idő), az álomidőn keresztül, az „eltűnt idő” emlékezetpolitikai kérdései mellett (a lessingi „termékeny pillanat” értelmében) a kiemelt idő koncepcióját is kritika alá vonom vizsgálódásomban. A kompozíción belül megjelenő „belső idő” mellett a tér-idő viszonylatában felmerülő problémakörön belül az elkülönböződés, a mozgás, a folyamat, a narratív elemek kerülnek a fókuszba, de elemzésemben ki szeretnék térni az időtartamot megjelenítő (stroboszkopikus vagy chronofotográfiai ábrázolás) vagy összesűrített idő példái mellett az időhasadék kérdésére is.

Bognár Katalin: *Privát idő profi szemmel. Purgát Piroska családi fényképalbumai*

A 20. századi családi fotóalbumokban az évtizedek előrehaladtával egyre több olyan felvételt találunk, amelyeket a fényképezést nem szakmaként művelő személyek készítettek. A privát fényképezés szabadidős tevékenység volt, a fotók nem a nyilvánosság számára készültek, és ha a fényképező személy maga is családtag volt, a felvételek bensőséges pillanatokat, hangulatokat tudtak

megörökíteni. Az egyes képek albumba rendezésével a kimerevített pillanatok időbeli kiterjedéssel gazdagodtak: az album összeállítójának tudatos választásai egy elbeszélni és megőrizni kívánt történet részeivé formálták őket. Az előadás Purgát Piroska 20. század közepi családi albumain keresztül vizsgálja ezen fényképtárgyak elkészítésének és szerkezetének jellegzetességeit, a megörökített pillanatok időbeli aspektusának megjelenítési eszközeit.

Németh Mihály András: *Woodman, Almeida és a képszerkesztés feminista kronopolitikái*

A fotográfiákkal kapcsolatos egyik alapvetésünk lehetne, hogy az idő múlása már nem érinti az ábrázolt tárgyat, tehát kizárólag a hordozó anyag, a fotópapír bomlik ki, illetve bomlik le az időben. Elgondolhatnák a fényképeket a történelem kézben tartható fragmentumaiként, időkapszulákként, amelyekben egy apró pillanat esett a technikai közvetítés által állított csapdába. A fotográfia és tárgyának viszonya azonban korántsem ilyen egyszerű. A fotográfia által közvetített, képpé lett tér és a fotográfia által megragadott idő sem hagy fel a látható

struktúrálásával a kép keretén belül. A rögzített pozitív metafizikai termélységében a tárgyaknak továbbra is léteznek időben kibomló minőségeik. A kép tere és ideje valós, azonban nem azonos a lefotózott tárgy külső terével és idejével. A fénykép belső tárgyainak kapcsolatai és minőségei nem írhatóak le a kinematika képen kívüli világra vonatkozó rendszereivel. Tervezett előadásom Francesca Woodman és Helena Almeida 1970-es években született műveit elemzi. Előadásommal arra keresem a lehetséges válaszokat, hogy milyen minőségeit tárja elénk a valóságnak a képimmanens tér és idő. Milyen képalkotási, kompozícióra vonatkozó döntések határozzák meg a kép időrendszerét, amelyben a reprezentált tárgyak minőségei megjelennek? Ezzel a kérdéssel kapcsolatban arra is próbálok választ találni, hogy lehetséges-e politikai elemzése Woodman és Almeida fotográfiai tér-idő rendszereinek.

Szabó Zsófia: *Színház múlt időben*

Hogyan képes a fotográfia a színház világát megragadni? Milyen eszközökkel tudja a múlt és a kulturális emlékezet részévé tenni a színház

jelenidejűségét? Hogyan oldhatók fel a mediális különbségek? A drámai cselekményből kiemelt, lefényképezett pillanat a múltat regisztrálja vagy a jövőnek szóló üzenet? A színházi fotográfia céljai, módszerei jelentős átalakuláson mentek át az elmúlt évtizedekben. Míg korábban a színpadi jeleneteket megörökítő fényképek elsősorban dokumentáltak és a nyomtatott sajtó számára szolgáltak illusztrációként, ma egy színházi előadás látványvilága gyakran már a bemutató előtt hozzáférhető a különböző digitális platformokon. Ahogy Marvin Carlson a színházi plakátok, műsorfüzetek, kritikák kapcsán ráirányította a figyelmet: ezek az eszközök nemcsak tájékoztatók, de ezek adják a színházi előadás első értelmezési stratégiáit is a közönség számára. A színházi fotográfia ma már ugyancsak képes a közönség elvárásait befolyásolni, stimulálni, és a néző aktuális interpretációjára hatást gyakorolni. Előadásomban az ehhez kapcsolódó kérdéseket vizsgálom, a kutatáshoz elsősorban a kaposvári Csiky Gergely Színház archívumának fényképanyagát veszem alapul.

A fénykép mint idő II.

Szekcióvezető: Szegedy-Maszák Zsuzsanna

Előadások

Juhász Anna Mária: *A fotóalapú álló- és mozgókép időbelisége Maurer Dóra Térfestés, Buchberg című filmjében*

Előadásomban Maurer Dóra *Térfestés, Buchberg* című műegyüttesét (1982–1983) elemzem. Maurer ennek részeként kifestett egy középkori toronyszobát; forgatott erről egy filmet, illetve tapasztalatait *A strukturális filmezésről, általában és egészen közelről* című szövegében írta meg. A totális tér- és színélmény megragadására a fotó médiumát Maurer hamar elégtelennek ítélte. Eredetileg csak az elkészült teret tervezte filmezni. Azonban a toronyszobában festve az idő, az anyag és a tér ellenállásával szembesült, és a folyamat hatékonyabbá tétele helyett alávetette magát e sajátos időbeliség „gravitatív” erejének. Ugyanakkor úgy érezte, hogy ez csak „kifejezve-értelmezve volt elviselhető”, melynek eszköze a film lett. Maurer a filmezés közben állóképeket is rögzített,

nagyobbrészt magával a kamerával. A fotografikus állóképbe bevitt időbeliség, valamint a film médiumának temporalitása amúgy is központi szerepet játszik Maurer életművében, azonban a *Térfestés*-filmben egymással párbeszédbe hozva használja a két fotóalapú médiumot. Egy olyan munka esetében, melynek alapvető motivációja az alkotás közbeni sajátos időtapasztalat kifejezése és analízise, különösen produktívnak gondolom annak vizsgálatát, hogy a filmben milyen szerepe van az álló- és mozgóképeknek. A film elemzése során azt vizsgálom, hogyan tesz Maurer filmjében kísérletet munkája „időbeli materialitásának felnyitására” (Bojana Kunst), illetve hogyan dokumentálja az „elviselt időt” (Lisa Baraitser).

Tóth Balázs Zoltán: *A döntő pillanat ellenében: a szekvencia másideje*

Előadásomban az 1970-es években Magyarországon (is) megjelenő, az 1980-as évek közepéig népszerű és meghatározó fotográfiai képtípusnak, a szekvenciának az idővel kapcsolatos nexusát elemzem. Fókuszomat a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója néhány alkotójának,

mint például Flesch Bálintnak és Jokesz Antalnak a munkásságára állítom. Analízisem során többek között kitérek egy, a modern fotográfiát uraló, transzparens fotómédium-felfogás kritikáját adó fontos irányzatnak az ismertetésére is, melyet az *Artforum* hasábjain A. D. Coleman Direktoriális módként definiált. A Direktoriális módba sorolt alkotók – főleg Duane Michals és Les Krims – hatása szinte még egyáltalán nem feltárt a hazai színtéren, pedig az ő képeiken és az általuk képviselt modern fotográfia ellenes praxisukon keresztül talán jobban érthetővé válna a szekvencia képtípusának szubverzív szerepe a magyar fotográfiában. Bár a szekvencia megjelenési formája heterogén, a képben képek sokaságát alkalmazó technikája a fixált jelent, a kép mágiáját semlegesíti. Ezáltal a fotografikus kép elszakad a lencse és a záridő tirannikus uralmától, olvashatóvá válik, egy egészen más időérzékelést vagy időtlenséget létrehozva így.

Perenyei Monika: *A fotográfiai extázis és az emlékezet pillanatfelvétele*

A fénykép szabadalmaztatása óta ma is erős hatást gyakorol ránk: a fényképre pillantva egy fizikometrikus

(*physicometric*) adatokat rögzítő szisztéma és egy finoman hangolt biometrikus (*biometric*) rendszer, a kultúrába ágyazott emberi percepció konfrontálódik: ebben a feszültségben rejlik a fotográfia ereje, írja Michel Frizot, aki szerint a fotográfiát a valósággal bármilyen összefüggésbe hozni óriási tévedés. A fotográfiának egyetlen realitásba van bejutása, ez pedig nem más, mint a fizikai törvényszerűségekkel leírható fény. Roland Barthes és Walter Benjamin sokat hivatkozott gondolatain elindulva azonban, a fénykép a valóság más regisztereibe is bejutni látszik. A fénykép az emlékezet, a megélt tartam mértékegységeként jelenik meg, amennyiben a pszichoanalízis tanulságai felől közelítünk hozzá; ha a sokat hivatkozott és jól ismert könyv, a *Világoskamra* (Roland Barthes) releváns szöveghelyeit Walter Benjamin egy kevésbé hivatkozott szövegének, a *Berlini krónikák* megfelelő részével olvassuk össze. Előadásomban ezt az olvasatot mutatom be.

Körösvölgyi Zoltán: *A fotográfia mint ikon*

A fotográfia területén ikonikus alkotásokról a modern rituálék középpontjában álló kollektív

szimbólumokként gyakran esik említés, ám a fotográfiáról mint ikonról kevésbé, pedig a fotográfia, még ha nem is vallási funkciót betöltő, „Isten valóságára utaló tényként” (Florenszkij, 1972/1988) értelmezett, de szekuláris ikonként (Maynard 1983) képes ablakot nyitni az alkotó, valamint az alkotáson megjelenő között, és a nézőt is bevonni ebbe a kommunikációba, akár úgy, hogy megvan benne a képesség az ikon látomását „tisztá értelemmel és tudatosan” szemlélni, akár úgy, hogy éppen a befogadás cselekedete által „mozdul meg a szellem érzékelésére rendelt, mélyen a tudat alatt szunnyadó képesség”. (Florenszkij 1972/1988) A fotográfia, Marion festészeti meghatározását eltérítve „paradoxonként (...) gyakran a csodára mutat rá – látni engedi azt, aminek a látására nem lenne szabad képesnek lennünk, és amit nem tudunk megdöbbenés nélkül nézni”. (Marion 2007/2013) A fényképezésben „rejlő érdekesség egy része és esztétikai értékének legfőbb forrása éppen az az átalakítás, melyet az idő hajt végre, továbbá az a mód, ahogyan a fénykép kibújik készítőjének szándékai alól”. (Sontag 1973/1981) A fotográfia a kairosz minőségi időfogalmának elemeként válhat a mérhető idő

tekintetében időtlenné. Előadásomban e kérdéskört kívánom vizsgálni elsősorban ma élő hazai fotográfusok, többek között Keresztes Zoltán és Zellei Boglárka Éva művein keresztül, de nem megelégedve a nemzetközi referenciákról sem.

A hatalom szimbólumai: dinasztikus és nemesi reprezentáció vizuális stratégiái a 16–18. században (angol nyelvű szekció)

Szekcióvezető: Papp Júlia

Az építészet és a képzőművészet az ókortól kezdve fontos eszköze volt az uralmon lévők ereje, befolyása hangsúlyozásának. A hatalom legitimitásának, jogfolytonosságának bemutatása érdekében az uralkodói reprezentáció rendkívül népszerűnek bizonyult. A *translatio imperii* középkori eszméjének képi megjelenítései is voltak azok a vászonra vagy falra festett, uralkodói központokat díszítő császárportrészorozatok, amelyek a római császároktól kezdve mutatták be a régi korok nevezetes fejedelmeit, a készítettöket is ennek a töretlen történeti sornak a

tagjaiként ábrázolva. A jelenséggel főúri körökben is találkozunk: a család prominens személyeinek ábrázolásai mellett a közép-európai kastélyok portrégalériáiban gyakran szerepeltek királyportrék, hangsúlyozva a nemzetség régiségét, jelentőségét. A királyi udvarhoz közel kerülő, ott szolgálatot vállaló főurak reprezentációjának fontos eszköze volt a pompás kastélyok építése, illetve ezek képzőművészeti díszítése is, amely összhangban állt a társadalomban elfoglalt kiemelt pozíciójukkal. Figyelemreméltó, hogy a kastélyok kifestésének ikonográfiai programjában alkalmanként kiemelt szerepet kaptak a női hősök ábrázolásai, jelezve a főúri családok nőtagjainak reprezentációs igényeit. A hatalmi reprezentáció számos területen kapcsolódott a háborúkhöz. Nemcsak a csaták, hadjáratok győztesei emlékeztették sikereikre reprezentatív műalkotásokkal utódaikat, hanem a leszármazottak is megemlékezhettek elődeik győzelmeiről. A hadieseményekhez kapcsolódott a hatalmi reprezentáció egyik különleges formája is. A 18. században az uralkodó felügyelete alatt álló

fegyvertárak (Zeughausok) alkalmanként a korábbi gyakorlati funkció mellett új, reprezentatív feladatot is kaptak. A szinte múzeummá alakított, díszes teremsorokban kiemelt helyet kaptak az uralkodó dinasztia korábbi fejedelmeinek történeti páncéljai.

Előadások

Friedrich Polleroß: *Habsburg családfák és portrészorozatok a 16. században*

I. Miksa genealógiai munkái nemcsak a 14–15. századi művészeti hagyományokból merítettek mintát, hanem a 16. században is jelentős hatást gyakoroltak. Ide tartoznak I. Ferdinánd császár családfái és portrészorozatai, II. Ferdinánd főherceg ambrasi tevékenységének sokrétű eredményei, valamint az özvegy magyar királyné, Mária, illetve II. Fülöp spanyol király megrendelésére készült szobrok és festmények, amelyek ma Spanyolországban találhatók.

Ezek az alkotások nyilvánvalóan nemcsak I. Miksa

megrendeléseinek ismeretében jöttek létre, hanem kölcsönös ösztönzés és hatás révén is formálódtak.

Polona Vidmar: *La Galerie des Femmes Fortes. Erényes nőket ábrázoló festmények a Český Krumlov-i és a vruberki kastélyban*

Pierre Le Moyne (1602–1671), a Jézus Társasága (jezsuita rend) tagja 1647-ben Párizsban adta ki *La Galerie des Femmes Fortes* című könyvét. Művével aktívan részt vett a korabeli „Querelle des Femmes”, azaz a nők társadalmi helyzetéről szóló vitában. A kötetet az akkori régens, Ausztriai Anna számára ajánlotta, és húsz erényes nő példáján keresztül vizsgálta a női erő és gyengeség, valamint a női cselekvés határainak kérdését.

A könyvet egy gazdagon kidolgozott címlap illusztrálta, amelyen Ausztriai Anna szoboralakja allegorikus figurák társaságában látható. A kötethez húsz grafika is tartozott, melyek rézkarc- és maratástechnika kombinációjával készültek, amelyeken a hősnők jelennek meg. A rézkarcokat Abraham Bosse és Gilles

Rousselet készítette Claude Vignon munkái alapján. Minden egyes hősnőt ünnepélyes pózban ábrázolták az előtérben, míg a háttérben kisebb léptékben fő hőstetteik jelenetei láthatók. A nyomatok alsó részén felirat található, amely röviden összegzi az adott nő erényeit. A grafikasorozat inspirációs forrásként szolgált festők és iparművészek számára egyaránt. Az ismert és fennmaradt alkotások áttekintése arra enged következtetni, hogy a sorozat nemcsak Franciaországban volt ismert és népszerű, hanem Közép-Európában is. Két festett sorozat is fennmaradt: az egyik a csehországi Český Krumlov kastélyában, a másik pedig a mai Szlovéniában található Vurberk kastélyában. A krumlovi sorozat tizenegy festményből áll, míg Vurberkből mindössze két festmény maradt fenn.

Blanka Kubíková: *Uralkodói és arisztokrata portrégalériák a cseh területeken*

A portréművészet kiemelkedő eszköze a dinasztikus és személyes reprezentációnak. Míg a középkorban a cseh területeken elsősorban a királyi dinasztia bemutatását szolgálta, a 16. századtól kezdődően egyre inkább az arisztokrácia is alkalmazta – különösen a családi rezidenciák díszítésére –, hogy hangsúlyozza családjá dicső és ősi múltját, valamint előkelő helyét az arisztokrata társadalomban és az uralkodóhoz fűződő kapcsolatrendszerben. Az arisztokraták mintát vettek a királyi és császári udvar reprezentációs gyakorlatából, és gyakran törekedtek arra, hogy olyan művészeket nyerjenek meg, akik már sikerrel szerepeltek a legtekintélyesebb udvari megbízásokban. Ez az inspirációs kapcsolat azonban nem volt teljesen egyirányú, és tükrözi a cseh területek összetett helyzetét is: a Habsburg-uralkodók többsége ugyanis kormányzott ugyan e területeken, de személyesen nem tartózkodott itt.

Rahul Kulka: *Fegyvertárak mint dinasztikus reprezentációs terek: a bécsi Renngasse császári fegyvertára és 18. századi átalakítása*

A bécsi Renngasse egykori császári fegyvertárának gyűjteménye a mai Császári Fegyvertár egyik alapvető pillérét képezi. Jelen előadás célja, hogy áttekintést nyújtson a fegyvertár történetéről a 16. század végi alapítástól egészen az 1850-es években történt bezárásáig, különös tekintettel a 18. századi átalakításokra.

1759 és 1771 között az épületet, valamint a benne kiállított anyagot jelentős mértékben átalakították: a fegyvertár ezáltal a Habsburg-dinasztia és katonai sikereinek reprezentatív bemutatóterévé vált. Tágabb összefüggésben ez a megújulás – amelyet Bruno Thomas „Mária Terézia császárné múzeumalapításának mintapéldájaként” jellemzett – jól érzékelteti, hogy a kora újkori fegyvertárak milyen kulcsszerepet töltöttek be a fejedelmi és városi önreprezentáció színtereiként.

A fegyvertár történetének rekonstrukciója és kontextusba helyezése során az előadás szorosan követi a fennmaradt, ám rendkívül szórványos írott és képi forrásokat (utóbbiak teljes körű publikálása még nem történt meg), amelyeket újonnan feltárt levéltári adatokkal egészítünk ki.

A horizontális művészettörténet után (angol nyelvű szekció)

Szekcióvezető: András Edit

A modern egyetemes művészettörténet hierarchikus értelmezési rendszere a helyi kontextusokat figyelmen kívül hagyta, s a központtól a periféria felé terjedő univerzális művészetet tételezett, amely nézőpontból a nyugati modelltől eltérő jelentések lemaradásnak, tökéletlenségnek minősültek. Piotr Piotrowski lengyel művészettörténész horizontális művészettörténet-elmélet

a szocialista rendszer és a bináris világkép összeomlása után született, és a korábbi, identitásproblémaként észlelt dilemmákból, az értelmezési keretek kritikájából, illetve a diszkurzív kényszerből fakadó újrapozícionálások sűrűsödéseként

állt össze „A térbeli fordulatról, avagy a horizontális művészettörténetről” című, a 2008-ban az Umeni folyóiratban megjelent írásában. Az elmélet a kelet-európai régió helyét kereste a globálissá tárgult világban. A hierarchikus, vertikális művészettörténet-írás ezzel szemben Piotrowski a helyből, helyi kontextusokból fakadó specifikus jelentések pluralizmusát és egymásmellettségét vallotta, aminek érdekében a központot (Nyugatot) relativizálni és „provincializálni” kell, hogy az egy legyen a lokalitások közül. Az elmélet jelentős hatást gyakorolt a térség művészettörténet-írására: sokan értelmezték, vitatták, továbbgondolták vagy elutasították. Jelen panel az eltérő reflexiók konfrontálása mellett az elmélet relevanciájára kérdez rá egy világjárványt követően, ökológiai, gazdasági, társadalmi válságokkal terhelt, közelben zajló háborúkkal sújtott, autokratikus fordulat utáni világunkban.

Előadások

Marie Rakušanová: *A közép-európai modernizmus és avantgárd történetírása: a horizontalitásból sarjadt „inter-imperialitás”*

Piotr Piotrowski horizontális művészettörténeti koncepciója, amely a nyugati modernizmus hierarchikus, vertikális kánonmodelljének lebontására törekedett, ma is erőteljesen rezonál Közép-Európában. Piotrowski a modernizmus „centrum” fogalmával szemben a korábban marginalizált helyszínek önálló pozicionálását hangsúlyozta, és azok művészeti produktumait a központok alkotásaival egyenrangúan kívánta vizsgálni. Elmélete kiterjeszthető Laura Doyle irodalomtörténész inter-imperialitás fogalmával, amely a globális kontextusban értelmezett, hosszú távú politikai folyamatokat (longue durée) helyezi előtérbe. Ez a koncepció találóan ragadja meg a kisebb államok pufferzónaszerű helyzetét a rivalizáló birodalmak között. Az inter-imperialitás elmélete lehetőséget kínál annak újragondolására, hogyan járultak hozzá a világ művészetéhez és kultúrájához azok a művészek, akik politikai és

kulturális birodalmak árnyékában éltek – miközben e rivalizálást sokszor szubverzív módon használták fel saját kultúrájuk előmozdítására. Jelen előadás célja Piotrowski elméletének kibővítése az inter-imperialitás koncepciójának bevonásával, valamint annak adaptálása Közép-Európa sajátos geopolitikai helyzetére. Az előadás amellett érvel, hogy az inter-imperialitás fogalma – módosítva – lehetővé teszi a közép-európai, marginalizált országok kulturális terének „liminális terek”-ként való értelmezését: olyan terekként, amelyek nem pusztán a versengő birodalmak befolyása alatt álltak, hanem saját jogukon is alakították a modern művészetet. A „liminális terek” autonómiájának elismerése egyúttal megkérdőjelezi azt a gyakran implicit feltételezést, miszerint ezek a szereplők ártatlan megfigyelői lettek volna a globális imperializmus folyamataiban. Az előadás felveti: a marginalizált közép-európai országok művészei és kulturális aktorai bizonyos esetekben más „liminális terek” felé birodalmi pozícióból léphettek fel – akár saját, akár az általuk éppen kiszolgált birodalom érdekeit szolgálva.

Richard Gregor: *Rashomon-hatás és a közép-európai*

inga

Az elmúlt időszakban mindannyian szembesültünk azzal, hogy Közép-Európa – ez a földrajzi és kulturális térség – sokkal dinamikusabb, mint korábban gondoltuk. A művészettörténet közös aspektusainak feltérképezésében azt az utat követjük, amelyet Piotr Piotrowski (1952–2015) „horizontális művészettörténetként” határozott meg. Ezt az elméletet sokan átvették, értelmezték, vitatták – nemcsak a mi régióinkban. Közel egy évtizeden át dolgoztam egy elméleti koncepción, amelyet Homonim függöny névvel illettem. Bár születtek figyelemre méltó eredmények, a koncepció mindmáig ellenáll annak, hogy széles körben alkalmazhatóvá váljon. Önkritikus reflexióként felismertem, hogy Piotrowski horizontális művészettörténetének globálissá tágítása – a „Világ periferiái, egyesüljetek!” elv jegyében – rejtett csapdát hordoz magában. Attól tartok, hogy minél több példát vonunk be a perifériákról, annál inkább elszigeteljük az általunk vizsgált művészetet. Előadásomban két lehetséges megközelítést javaslok e közös probléma kezelésére. Az első a társadalomtörténeti szemléletet alkalmazza: a közép-

európai művészet- történet értelmezésében a lengyel, cseh, szlovák és magyar nézőpontokat az ún. Rashomon-hatás mentén állítom szembe egymással. A második részben a régiót egységes egészként vizsgálom: egy inga mozgásához hasonlítom, amely hol az egyik, hol a másik oldalon lendül ki – oda helyezve a hangsúlyt, miközben a másik oldalon szabad teret hagy, hogy visszalendülve újabb konstellációk kialakulását tegye lehetővé.

Magdalena Radomska: *Elégé horizontális? A horizontális művészettörténet az osztályalapú és poszthumán fordulatok tükrében*

Előadásom Piotr Piotrowski horizontális művészettörténet-konceptiójának kritikai recepcióját vizsgálja a marxista filozófia és az ökológiai marxizmus szemszögéből. A fókuszban azon érvek állnak, amelyek szerint a horizontális művészettörténetből hiányoznak az osztályalapú szempontok – márpedig ezek nélkül e megközelítés nem tekinthető kellően horizontálisnak. Emellett áttekintem a koncepció mögött húzódó földrajzi elképzelést, és felteszem a kérdést: vajon a horizontális művészettörténet egyfajta földrajzi

narratívának tekinthető-e? Végül a poszt-antropocentrizmus kontextusában is megkérdőjelezem a koncepció alkalmazhatóságát. A horizontális szemléletet összevetem azzal a mögöttes logikával, amely az élőlényeket hierarchiába rendezi, és rámutatok arra, hogy a fajok közötti hierarchia analógiát mutat az osztálystruktúrával és a termelési viszonyokkal. A horizontális művészettörténetet így az ökológiai marxizmus irányzataival, valamint Andreas Malm és Timothy Morton elméleteivel állítom párhuzamba.

Matthew Rampley: *Ártalmas problémák: Piotrowski és az akadémiai kultúra Kelet-Közép-Európában*

Amióta Piotr Piotrowski megjelentette tanulmányát a horizontális művészettörténet koncepciójáról, az akadémiai világ jelentős átalakuláson ment keresztül. A strukturális egyenlőtlenségek azonban továbbra is fennállnak: Közép- és Kelet-Európa továbbra is „marginális” témaként szerepel az európai és észak-amerikai egyetemek tanterveiben, és a művészettörténészek, illetve kritikusok – például New Yorkban, Párizsban, Londonban vagy Rómában –

érdeklődése is csupán mérsékelt e térség iránt. Ugyanakkor számos közép- és kelet-európai kutató mára hangsúlyosabb nemzetközi jelenléttel bír, és globális kiadóknál publikálja munkáit. Mindazonáltal túl korai lenne azt állítani, hogy Piotrowski érvei mára elveszítették volna időszerűségüket. A közép- és kelet-európai egyetemek alulmaradnak a nemzetközi rangsorokban, és a régió országainak jelenléte az olyan testületekben, mint az ERC (Európai Kutatási Tanács), továbbra is meglehetősen csekély. A nemzeti kormányok az utóbbi időben igyekeztek javítani a helyzeten – változó eredménnyel. Előadásom nem annyira a művészettörténet specifikus kérdéseire összpontosít, hanem arra a tágabb egyetemi és intézményi kultúrára, amelyben a Piotrowski által felvetett problémák Kelet-Közép-Európában kibontakoztak. Anélkül, hogy alábecsülnénk azokat a jelentős logisztikai és egyéb akadályokat, amelyekkel a régió kutatói továbbra is szembesülnek, az előadás amellett érvel, hogy a Piotrowski által leírt problémák jelentős része belső eredetű: egy olyan akadémiai kultúra termékei, amely végső soron önsorsrontóvá vált. Emellett arra is rámutat, hogy az oktatásügyi minisztériumok által bevezetett reformintézkedések

nemcsak a régi problémák megoldására alkalmatlanok, hanem új feszültségek forrásává is válhatnak. Az előadás esettanulmányként a szerző által legjobban ismert Cseh Köztársaság helyzetét vizsgálja, ugyanakkor abból a megfontolásból indul ki, hogy a bemutatott rendszerszintű problémák számos ponton párhuzamba állíthatók a régió más országainak – így Magyarországnak – a helyzetével.

Az épület és alkotói I.

Szekcióvezető: Csáki Tamás

Az építészeti alkotás a történelem során mindig sokszereplős folyamat volt, a szükségletek megfogalmazása, a kielégítésüket szolgáló építmény koncipiálása, és annak gyakorlati megvalósítása a legősi vagy legegyszerűbb példától eltekintve általában elvált egymástól. Egy épület nem ritkán egyszerre lenyomata az építtetői intencióknak, építészeti programnak, az ezeket formába önteni törekvő tervezői koncepciónak, de a közreműködő művészek és a kivitelező mesterek választásainak, lehetőségeinek – illetve mindezen faktorok ütközéseinek, az egyes szereplők közti interakcióknak,

konfliktusoknak is. Az utóbbi két évszázadban az épületek létrehozásában megrendelőként, tervezőként, kivitelezőként részt vevő szereplők ráadásul igen gyakran nem is egyes személyek, hanem intézmények, cégek, szervezetek voltak: ezek belső dinamikája, döntéshozatali mechanizmusai, munkamódszerei is hatással lehettek egy-egy épület kialakítására. Maga a tervezési folyamat is rendkívül összetetté, sok, eltérő ismereteket birtokló szakember együttes tevékenységévé vált. A műalkotásként szemlélt épületek nagy többségéről alkotott ismereteink már hosszú ideje jórészt nem közvetlen tapasztalatokon alapulnak: ily módon az épület recepcióját alakító szereplők – kritikusok, fotósok, történészek – szintén fontos formálói, ha nem is magának az építészeti alkotásnak, de a róla alkotott képzeleteinknek biztosan. Ebből a bonyolult összjátékból a klasszikus építészettörténet-írás fókuszpontja elsődlegesen az építtető és az építész-tervező tevékenységére, szándékaira irányult. Az utóbbi időben azonban a többi szereplő is egyre inkább bekerül a kutatások látókörébe. A hazai szakirodalomban érdeklődéssel fordulnak a kutatók a 19–20. századi építészeti tervezés munkaszervezeti kérdései, az

építészethez kapcsolódó mesterségek, műipari ágak művelői, illetve az építészeti ismeretek közvetítésének módzatai felé. A szekcióba olyan előadásokat vártunk, amelyek az építészeti alkotás(ok) létrejöttének ezt az összetett, sokszereplős folyamatát górcső alá véve azt vizsgálják, milyen igények, szándékok, kényszerűségek, konfliktusok produktuma egy-egy épület vagy az építészeti alkotások egy csoportja. Továbbá olyan előadásokat is vártunk, amelyek e folyamat egyes szereplőinek, a szereplők bizonyos típusának a működésmódját, céljait, lehetőségeit és egymással való kapcsolatát helyezik előtérbe, legyenek azok építtetők, tervezők (, kivitelezők, műiparosok, társzművészek vagy az építészeti publicisztika, szakirodalom alakítói.

Előadások

Pintér Bálint: *Tervező vagy vállalkozó: Ludwig Schöne és a bécsi gyárak kapcsolata*

A Ludwig Schöne által tervezett kőszegi Jézus Szíve-plébániatemplom felújítása kapcsán Sarkadi Mártonnal közösen összeállítottunk egy építéstörténeti tárlatot. A kiállítás új megvilágításba helyezte Schöne munkásságát és a 19. század végi építési gyakorlatot. Schöne – elsősorban a hannoveri mestere, C. W. Hase nyomán – fejlesztette ki a rá jellemző nyolcszög alapú gúlasisakos középtoronnyal ellátott, mintás palatetővel és mázas cserepekkel fedett, gótizáló templomtípust, amelyet sorozatgyártott elemekkel díszített. Ha megnézzük a különböző épületeit, jól látható, hogy minden esetben ugyanazok a bécsi gyárak tűnnek fel a számlákban, sőt maga Schöne javasolta a megbízóknak ezeket a vállalkozókat. A templomok tartópilléreit és boltozatait a Pittel & Brausewetter kínálatából választotta ki. A homlokzatokat rendszerint az Oherr & Stepnitz sorozatgyártott termékeivel dekorálta. A díszműbádog elemeket, még a huszártornyokat is mintakönyv

alapján Heinrich Lefnär bádoggárából rendelte meg. Az építész valószínűleg anyagilag is érintett lehetett a vállalkozások működésében, ugyanis személyes ismeretség fűzte a cégek vezetőihez, továbbá Schöne tervezte ezeknek a gyáraknak az épületeit. Schöne példáján keresztül szeretném bemutatni azt az új építési szemléletet, ami megváltoztatta a tervező szerepkörét. Az építész vállalkozóvá vált, aki típustervek alapján dolgozott, illetve előregyártott termékekből hozta létre alkotásait.

Orbán János: *Építőmesterek Bernády György városában*

Bernády György polgármestersége (1902–1912) az építőiparos társadalomban zajló nagy átalakulások kora Marosvásárhelyen. A helyi építészet már az 1890-es években a változás jeleit mutatta, sor került az ipari szakiskola és az építőipari tanfolyam létrehozására, ahonnan több diák a budapesti képzésben folytatta tanulmányait, egyesek európai tanulmányútról tértek haza. Néhány év múlva már ezek a modern szakoktatásban képzett szereplők uralták a helyi építőipart – ők lettek a Bernády-kori

konjunktúra fő haszonélvezői és a város arculatának megújítói. A polgármester jó érzékel ismerte fel a képzett fiatal építőmesterek jelentőségét, többükkel személyes kapcsolatban állt, és szerepe volt felemelkedésükben. Ezek a tanult építőiparosok már nagy léptékű feladatokat voltak képesek ellátni, és a magyar építőművészet olyan alkotóinak terveit is kifogástalanul kiviteleztek, mint Komor Marcell és Jakab Dezső, Toroczkai Wigand Ede vagy Kós Károly. De ők voltak a százszámra épülő lakóházak kivitelezői, gyakran tervezői is, ezáltal pedig a szecesszió felé mutató ízlésváltás fő aktorai Marosvásárhelyen. Az előadás a korszak legfontosabb építőmestereinek pályáját, egymással és a nagy hatással bíró polgármesterrel kialakult viszonyát igyekszik vázolni.

Haba Péter: *Építészet a hadigazdaság idején. Gottwald (Mátrai) Gyula tervezőirodája 1940 és 1945 között*

A 20. század második évtizedében született magyar építészek zömmel az 1940-es évek elején érkeztek el a karrierjük megalapozását jelentő szakmai periódusukhoz. Éppen akkor, amikor a polgári építési tevékenység szűkülésével egyidejűleg az állam katonai

és (hadi)ipari beruházásainak drasztikus volumennövekedése volt tapasztalható. Érthető, hogy e fiatal építészek megpróbálták maximálisan kihasználni a háborús konjunktúra nyújtotta lehetőségeket, s az ipari építészeti felé vették az útjukat. Különösen vonzó volt számukra Gottwald (1945-től Mátrai) Gyula tervezőirodája, amely ekkoriban nagyszabású ipari megbízások egész sorát nyerte el. Mindazonáltal nem egyszerűen az érvényesülés reménye vonzotta őket a Gottwald-irodához, hanem az is, hogy szenvedélyesen érdeklődtek a különleges épületszerkezetek és az új építéstechnológiák iránt. Az iroda ugyanis néhány év alatt a mérnöki innováció fontos műhelyévé vált, s mint ilyen a beruházások összes szereplője – az építtető, technológiai tervezők, kivitelezőcégek, építőmérnökök – közötti szakmai egyeztetések koordinátoraként működött. A Gottwald-örökség erősen leromlott, töredékes állapotában is rávilágít arra, hogy mit jelentett – az építészettörténeti szempontból mindmáig túlnyomórészt feltáratlan – háborús években ipari tervezői praxist folytatni, etikailag vitatható megbízói háttérű munkákat vállalni, s mégis a modern építészet értékeit képviselni.

Pilkhoffer Mónika: *Kényszerek szorításában. A Déldunántúli Tervező Vállalat (1950-1995) működése*

Az előadás a Déldunántúli Tervező Vállalat működésén keresztül azt vizsgálja, milyen tényezők alakították egy épület tervezésének a folyamatát a szocializmus időszakában. Ennek legtágabb kereteit maga a politikai rendszer határozta meg: a tervutasításos időszak során az állam nemcsak a tervezési feladatok mennyiségét írta elő, de mint fő megrendelő a feladatok típusát is meghatározta. A vállalati forma sok előnnyel járt: a műteremrendszerben az építészek, statikusok, mélyépítők, gépészek és belsőépítészek teammunkája elősegítette a szakmai kommunikációt, ugyanakkor a gyorstalpalókon képzett rajzoló, szerkesztők, segédmunkaerők által vétett tervezési hibák a népgazdasági terv szabotálásának minősülve akár börtönbüntetéssel is járhattak. A régió tervezési feladatainak Pécsre koncentrált ellátása rengeteg plusz időt és energiát igényelt (utazás, kapcsolattartás az intézmények vezetőivel), és negligálta a lokális tudást (városfejlődés, építészettörténeti előzmények). A tervező lehetőségeit alapvetően befolyásolta a korabeli technológia: az acélszerkezetek, a panel vagy

az IMS feszített-vasbeton technológia; a típusterv pedig a tervezés művészi aspektusát kérdőjelezte meg. Az építkezés fragmentálódása (tervezés, kivitelezés, beruházás), a nagy építőipari vállalatok munkaszervezeti kérdései alapvetően befolyásolták a végeredményt. Végül arról is érdemes szólni, hogy mindezen folyamatok eredményeképpen az építész hivatás a Kádár-korszakban jelentős deprofesszionálódáson ment keresztül.

Az épület és alkotói II.

Szekcióvezető: Csáki Tamás

Előadások

Magyaróvári Fanni Izabella: *Ez kell gyermekednek! Napfény, levegő, gyermektársaság - Hálózatok egy modern játszóiskola tervezése mögött*

„Ha valahol, akkor elsősorban a gyermek céljait szolgáló épületekben van szükség napfényre, tisztaságra, levegőre és világosságra.” (A Jövő Útjain, 1930/4.) A két világháború közötti hazai modern építészek köre, a CIAM (Congres Internationaux

d'Architecture Moderne) magyar csoportjának építészei hangsúlyozták, hogy az első világháború után átalakult társadalom igényeihez kell igazítani az épített környezetet is. Ebbe az elképzelésükbe tökéletesen belesimult a gyermekről kialakult új kép is. A CIAM magyar csoportja több szalon is kötődött a progresszív pedagógiai mozgalmakhoz, a gyermek egészséges épített környezete pedig kiállításuk egyik sarkalatos pontja volt. Az előadás a rózsadombi játszóiskola (Révész Zoltán, 1932–1933) építéstörténetén keresztül vázolja fel építtetőik és tervezők kapcsolati hálóját, amelyben a korszak mozdulatművészeti és reformpedagógiai mozgalmainak meghatározó alakjai is jelen vannak. Az épület a korszak egyetlen olyan óvodaépülete, amely konzekvensen a modern építészeti és egyben a legújabb pedagógiai alapelvek mentén épült fel. Révész lappangó hagyatéka és a kevés életrajzi információ miatt az épület kutatásának módszere is eltér a hagyományostól: elsődleges források hiányában a kutató kénytelen az építész körüli személyeket és tényezőket megvizsgálni és feltérképezni a körülötte lévő kapcsolati hálót, szellemi közeget, amelyek hatással voltak a szóban forgó épületre is.

Rákos Katalin: *Az 1937-es párizsi világkiállítás magyar pavilonjának tervezése, építése, berendezése*

Györgyi Dénes az 1937-es párizsi világkiállításról két grand prix-vel tért haza. A pavilon tervezéséért és a művészeti anyag összeállításáért is őt tüntették ki. A fennmaradt levelezésekből és tervekből azonban kiderül, hogy a komplex munkát nem egyedül végezte. Már a pályázati kiírás követelménye is azt sugallja, hogy ez a munka sokszereplősnek ígérkezett, hogy „a magyar művészi szellem teljes erejével érvényesüljön”. A kiállítási anyag összeállítására művészeti bizottságot jelöltek ki a római iskolásokat támogató Gerevich Tibor és a Szépművészeti Múzeum főigazgatója, Csánky Dénes személyében. Györgyi Dénesnek a különböző munkafázisokban figyelembe kellett vennie más építészek gondolatait, majd együtt kellett működnie a belső tereket berendező iparművész munkatársaival. Utóbbiak közül Kaesz Gyula, a korszak hazai és külföldi iparművészeti kiállításainak állandó tervezője kapta a legtöbb munkát a párizsi pavilonban. A szövevényes történetet tovább bonyolítja, hogy mivel az épület a magyar állami reprezentációt szolgálta, a különböző szempontok alapján gondolkodó számos politikai

szereplő folyamatosan felügyelte a munkálatokat. Közülük a kiállítás magyar kormánybiztosa, Tormay Géza és párizsi kollégája, Teleki Andor gróf vett részt aktívan a folyamat különböző fázisaiban. Az előadásban az eddig összeállt gazdag képet mutatom be a doktori kutatásom legújabb eredményei alapján.

Végh Árpád: *A város és alkotója egy elfelejtett építészeti vita tükrében - A Kortárs folyóiratban 1967-ben indított vitasorozat Weiner Tibor Dunaújvárosi építészetéről és a kor várostervezésről*

Míg a magyar építészettörténet-írásban az 1951-es „nagy építészeti vita” ismerete már-már triviálissá vált, és lassan a történetírás másik nagy jelentős vitájaként számon tartott úgynevezett tulipán-vita is, addig Szij Rezső református lelkész, művelődés- és irodalomtörténész 1967-ben a Kortárs folyóiratban indított vitasorozatáról már sokkal kevesebb szó esik. Szij vitaindító cikkét Építészeti problémák – töredékes jegyzetek Dunaújvárosról címmel jelentette meg, két évvel a város főépítésze, Weiner Tibor halála után, számonkérve rajta minden hibát, ami az 1950 és 1965 közötti városépítészetben – a korszak nyelvezetét

használva „szocialista várostervezésünkben” jelentkezett. Úgy gondolom, Szíj és a későbbi hozzászólók kritikáit érdemes mélyebben is megvizsgálnunk, hogy kiderüljön, valójában mit jelentett 1950 után a várostervezés Magyarországon, s hogy Weiner ebben milyen szerepet töltött be tervezőként, majd tanácselnök-helyettesként. Látni fogjuk, hogy a tárgyalt vitában a társadalmunkat érintő kérdéseket és a rendszer nyílt kritikáját fogalmazták meg. Szíj nézete egyetlen tőmondatban összefoglalva az, hogy Dunaújváros nem város. Ha így áll a helyzet, akkor Szíj mit ért város alatt, illetve ma mit értünk e fogalom alatt.

Terdik Szilveszter: *Bán Ferenc két görögkatolikus templomterve az 1980-as évekből*

Bán Ferenc a modern magyar építészet kiemelkedő egyénisége. Az 1980-as években több, különböző felekezetű templom tervezésére is kapott megbízást Szabolcs-Szatmár-Bereg vármegyében. A Nyíregyháza-Borbányán megépült római katolikus templom komoly szakmai elismeréseket hozott a mesternek. Kevesen tudják, hogy az évtized elején két

másik, görögkatolikus templomot is tervezett: az egyiket Ófehértóra 1981-ben, a másikat Csengerbe 1982-ben. Mind a kettő megépült, de az ófehértói egyáltalán nem tartja számon az építész munkásságával foglalkozó szakirodalom. A csengeri templomra többször utalnak, azonban csak a terveit reprodukálják, magát a kész épületet nem. Ráadásul 1998-ban ez utóbbit eladták, más funkciót kapott, helyette Makovecz Imre tervei szerint a város központjában emeltek egy egészen más stílusú templomot. Előadásomban azt járom körül, hogy milyen történeti, művészeti, társadalmi, esztétikai, gazdasági körülmények eredményezték, hogy ez a két templom Bán Ferenc szakmai életművén belül marginalizálódott olyannyira, hogy az ófehértói teljesen el is felejtődött.

Baltikumi perspektívák: A kortárs művészettörténet Észtországban, Lettországban és Litvániában (angol nyelvű szekció)

Szekcióvezető: Székely Miklós

A Látkép 2025 nemzetközi napjának kiemelt programjaként ez a szekció a balti térség művészettörténeti kutatásának dinamikus és sokszínű világát kívánja bemutatni, feltárva annak helyi sajátosságait, regionális kapcsolatait és globális jelentőségét. A Látkép 2025 élénk platformként szolgál az interdiszciplináris eszmecserére és a nemzetközi párbeszédre, amely során célunk, hogy egyszerre kapjanak teret globális és közép-európai művészettörténeti megközelítések. A szekció Észtország, Lettország és Litvánia kortárs művészettörténeti irányzataira, kihívásaira és legújabb felfedezéseire összpontosít, lehetőséget kínálva arra, hogy kritikai szempontból vizsgáljuk meg, miként járulnak hozzá ezek a narratívák a nemzetközi tudományos diskurzushoz. Litván, lett és észt előadók mutatják be azokat a kulcstémákat, amelyek meghatározzák a balti művészettörténet alakulását. Elemzésük középpontjában a balti államok és Közép-

Európa közötti művészeti hálózatok állnak, különös tekintettel a kulturális cserefolyamatokra és a kölcsönös hatásokra. A háttérben az a felismerés húzódik meg, hogy bár a balti térség is megélte Európa nyugaton kívüli történelmi viszonyait, mégis egyfajta stabil történelmi, kulturális és földrajzi egységként jelenik meg – szemben Közép-Európa állandóan változó, újradefiniált és ezért lényegében meghatározhatatlan fogalmával. A panel célja, hogy a régió művészeti mozgalmait globális összefüggésben mutassa be, kiemelve azok szerepét a transznacionális művészettörténetben. Továbbá foglalkozik módszertani újításokkal is, bemutatva új eszközöket, nézőpontokat és értelmezési stratégiákat. Végül a szekció interdiszciplináris kapcsolódásokat is feltár, rávilágítva arra, hogyan fonódik össze a balti művészettörténet például a szociológia, antropológia vagy a digitális bölcsészettudományok területeivel.

Előadások

Silvija Grosa: *A művészet- és építészettörténet írása Lettországbán: kutatás és értelmezés a 19–20. században*

Az előadás áttekintést ad a lett művészettörténeti kutatás jelenlegi helyzetéről, különös tekintettel a 20. század fordulójának építészetére és képzőművészetére, amely az előadás szerzőjének fő kutatási területe. Hogyan írjuk meg a lett művészet történetét? A 19. század óta több, egymással nem összehangolt próbálkozás történt e cél érdekében, ám csak az elmúlt évtizedben vált a projekt közös, összehangolt kutatási erőfeszítések tárgyává. 2012 óta számos lett művészettörténész dolgozik *A lett művészet története* című, hétkötetesre tervezett kiadás elkészítésén. A sorozat mindegyik kötete egy-egy történeti korszakot ölel fel, és egyszerre jelenik meg lett és angol nyelven. Jelenleg a projekt befejezéséhez közeledik, mivel az utolsó három kötet előkészítése a végső szakaszban van. Ez a monumentális vállalkozás Eduards Kļaviņš, a Művészeti Akadémia professzorának

kezdemenyezésére jött létre. A hét kötet mindegyike az adott korszak legjelentősebb kutatóinak közreműködésével készült. Az előadás szerzője részt vett *A lett művészet története* harmadik és negyedik kötetének elkészítésében, amelyek a 19. század második felének iparművészetét és formatervezését, valamint a 20. század eleji építészetet és iparművészetet tárgyalják – ez utóbbi a szerző szakterülete. Az előadás kitér a korszak történetének feldolgozása során felmerült problémákra és kihívásokra, valamint a jövőbeli kutatási feladatokra is.

Paolo Cornaglia: *Riga – évszázadok várostervezése*

Ahogy Irēna Bākule és Arnis Siksnā *Riga a falakon túl* (2009) című munkájukban felidéznek, Riga azon kevés európai nagyvárosok egyike, amelyek középkori városmagján túli bővítése szigorúan meghatározott várostervezési koncepciók sorozatában valósult meg. Ezek a tervek egyértelműen formálták a város fizikai szerkezetét, zöldfelületekben gazdag, harmonikus jellegét is beleértve. Hasonlóan Torinóhoz és Berlinhez, Riga fejlődését is a tervszerű városrendezés határozta meg. Ugyanakkor – ezekkel a példákkal ellentétben –

nem a városrészletek folyamatos hozzáépítésével történt a terjeszkedés, hanem szoros kapcsolatban a város erődítéseinek lebontásával és a bástyákon túli területek integrálásával, egyre globálisabb szemlélet mentén. A mai Riga erős városi szövetet mutat, amelyben a historizmus és a szecesszió értékes rétegei a 19. század második felében kialakított sugárirányú szerkezetbe és nagyszabású félköríves körutakba ágyazódnak. Ezek, köztük az Erzsébet sugárút és a két belső körút, az 1857–1872 közötti várostervek eredményeként jöttek létre. Riga várostervezését a svéd, majd az orosz katonai szükségletek is formálták, amelyek több jelentős alkalommal – 1652-ben, 1771-ben, majd 1813-ban és 1815-ben – új szabályozási terveket eredményeztek, különös figyelemmel a védművek és az elővárosok kezelésére. Az 1201-ben alapított Riga, a Hanza-városok szövetségének tagjaként, a különböző idegen uralmak ellenére is megőrizte a városi tanácsban a német lakossági elem dominanciáját. A város építészeti nyitottsága a nyugat-európai – főként holland, német és svájci származású – mérnökök és építészek aktív közreműködésének köszönhetően folyamatosan megmaradt.

Giedrė Jankevičiūtė: *A művészettörténet aktuális helyzete Litvániában*

Az előadás áttekintést nyújt a litvániai művészettörténeti kutatások legfontosabb eredményeiről az elmúlt évtizedben. A litván művészettörténet helyzetének általános összegzését a 21. század elején Giedrė Mickūnaitė készítette el angol nyelven, az *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks* (szerk.: Matthew Rampley et al., Brill, 2012) című kötet balti államokat bemutató fejezetében. Az előadás a legfontosabb, azóta született eredményeket emeli ki, amelyek hozzájárultak a globális művészettörténeti diskurzushoz. Ide tartozik a *Dictionary of Lithuanian Artists* (négykötetes projekt, 2005–2017), Margarita Matulytė és Agnė Narušytė közös monográfiája *Camera Obscura: A litván fényképezés története, 1839–1945* (2016), valamint a 20. századi építészettörténeti szintézisek, köztük olyan modernista építészetet bemutató angol nyelvű áttekintések, amelyek kifejezetten nemzetközi közönség számára készültek. A képelmélet és a vizuális kultúra iránti megnövekedett érdeklődés

jelentősen befolyásolta a litván művészeti örökség – a klasszikus művészettől a modernizmuson át a kortárs művészetig – vizsgálatát. Erika Grigoravičienė, Laima Laučkaitė, Giedrė Mickūnaitė, Jolita Mulevičiūtė és mások munkái még akkor is jelentős regionális hatást gyakoroltak, ha kizárólag litván nyelven jelentek meg. A gyarmati tanulmányok szemlélete új kutatási perspektívákat nyitott meg a 19. század, a szovjet korszak és a náci megszállás vizsgálatában is. Egyre nagyobb figyelem irányul olyan korábban elhanyagolt témákra, mint a cári és szovjet cenzúra hatása a kultúrára, a két világháború narratívái közötti ellentétek (Nagy Honvédő Háború kontra Második Világháború), a háborús menekültek művészete, a kulturális szovjetizáció stratégiái és gyakorlatai. E kutatások eredményei gyakran kurátori kiállítások és részletes katalógusok (pl. Giedrė Jankevičiūtė, Gabrielė Radzevičiūtė, Indrė Urbelytė munkái) formájában kerülnek bemutatásra, különös tekintettel eddig ismeretlen, nagyközönség számára hozzáférhetetlen műtárgyakra. Egy különálló és gyorsan fejlődő kutatási terület a nők művészetének és fényképezésének vizsgálata, amelyet jelentősen befolyásol a művészetszociológiai elmélet alkalmazása (különösen

Algė Andriulytė, Laima Kreivytė, Agnė Narušytė, Rasa Žukienė munkásságában). A szociológiai szemlélet elterjedése a művészettörténetet egyre inkább a társadalomtörténet felé nyitotta meg, ösztönözve az interdiszciplináris együttműködést művészettörténészek és társadalomtörténészek között – különösen a mindennapi élet történetének, a holokausz művészetének és a megszállás alatti művészeti gyakorlatoknak a kutatásában.

Kristina Jõekalda: *Egy művészeti kiállítás-rekonstrukció kérdései. Észlelőpontok a kiállítástörténet vizsgálatában*

A kiállítástörténet és a proveniencia-kutatás az utóbbi években az érdeklődés egyre növekvő területeivé váltak a művészettörténeti tudományban – így a balti régióban is. Mit kínálnak ezek a megközelítések a művészettörténet számára? A 2024 őszén Vilniusban megrendezett balti művészettörténészek konferenciáján az előadások közel fele valamiféle módon a kiállítástörténet kérdéseivel foglalkozott. Miért vált a kiállítástörténet mára ilyen központi jelentőségűvé a balti kutatásokban? A legtöbb kutató

szovjet vagy posztszovjet korszakbeli művészeti, dizájn- vagy építészeti kiállításokat vizsgál, ám előadásomban amellet érvelek, hogy ez a szemlélet a 20. század eleji művészettörténeti kutatásokhoz is értékes szempontokat kínál. Lehetővé teszi nemcsak a különböző etnikai közösségek közötti kapcsolatok feltérképezését egy-egy kiállítás kontextusában, hanem a művészet népszerűségi és politikai dimenzióinak vizsgálatát is. Egy történeti kiállítás rekonstrukciója megvalósulhat tisztán intellektuális vállalkozásként, például tudományos tanulmány formájában, de fizikai rekonstrukcióként vagy kritikai újraalkotásként is.

Defavorizált csoportok/jelenségek

Szekcióvezető: Aknai Katalin

A 2021-es *Látkép* programjában már megjelentek azok a közelítések (például *A hely szellemisége*-, *Globális elmélet – lokális gyakorlat*- vagy *Az érzékenyítések*-szekcióban), amelyek a most meghirdetett szekciót előlegezték meg. Az azóta eltelt négy év alatt nagymértékben változott a világ geopolitikai, gazdasági és demográfiai helyzete, ami nem hagyta érintetlenül – többek között – a társadalom- és szellemtudományoknak, valamint a képzőművészetnek szánt szerepet, figyelmet és támogatást sem. Ebben a szinte folyamatosan változó, inkább lefelé nivelláló helyzetben még mindig várakozásokkal, öndefiníciós kényszerekkel szemléljük a művészeti és művészettörténeti narratívákat. Annak idején a művészettörténet-oktatásról, -tanításról, tudományos önérvényesítésről defavorizált minőségükben szóló diskurzus talán kevésbé került még fókuszba – ma már ezt sem zárnánk ki. A szekcióba olyan előadásokat vártunk, amelyekben az előadó különböző színterek, világok, diskurzusok, marginalizált pozíciók – horizontálisan és vertikálisan

megjelenő – lokális gyakorlatait veszi számba és megoldási javaslataival az elkövetkező, bizonytalanak ítéltető időszak túlélési esélyeit támogatja. A megközelítések interdiszciplináris jellegéből fakadóan a szekció tágra nyitja a tematika, a módszertan, a kontextusok alkalmazását a képzőművészet, a muzeológia és a művészettörténet területén.

Előadások

Mészáros Zsolt: *Amazonok zsebre dugott kézzel: cross-dressing és emancipált nők a reformkori vizuális kultúrában*

A reformkori magyar és német nyelvű divatlapok nagy hangsúlyt fektettek a képre, amely mögött a nyomdatechnika fejlődése és a közönség növekedő képigénye állt. A műmellékletek pedig összefüggtek a lapok tartalmával, eszméivel, témáival. Korábban inkább a nemzeti művelődés és toposzok felől vizsgálták ezeket a grafikákat, miközben azok, vagy legalábbis egy részük, más kulturális-társadalmi tárgyakhoz kötődő ikonográfiákban is közreműködtek. A divatlapok nőket megszólító közleményei,

hímzésmintái, kottalapjai, divatképei többnyire a hitvesi, anyai, háziasszonyi és honleányi eszményeket tükrözték. Ugyanakkor az 1840-es években sok szó esett hasábjaikon a nők emancipációjáról, oktatásáról, művészi-szellemi teljesítményéről, közügyekben való részvételéről. Az erről folytatott diskurzust szövegek és képek egyaránt alakították a sajtónylvánosságban. A támogató hangok mellett a nemek közötti egyenlőség megvitatását negatív vélemények és félelmek is kísérték. Például a különböző nemi szerepek felcserélődése – akár a ruhák szintjén – kedvelt témája volt a reformkori sajtónak. Előadásomban a divatlapok műmellékleteit vizsgálom meg abból a szempontból, hogy miként és milyen kontextusokban ábrázolták a *cross-dressing* jelenségét, valamint az emancipált nő alakját, öltözetét.

Bicskei Éva: *Kapcsolati hálók és közösségi hímzések. KRAFTIVIZMUS Magyarországon a 19. században*

A feminizmus (1990-es években megjelenő) harmadik hullámát többek közt az alulról szerveződő női közösségek, helyi szerveződések felbukkanása

jellemezte (amelyek regionális vagy nemzeti mozgalmakká is nőhettek). Ezek sok esetben kollektív, nagy kézimunkaprojektek körül szerveződtek, amely munka során az egyéni küzdelmek közös tapasztalatokká, az intim közösségvállalások (az átvitt értelemben vett *sororítások* és *sisterhoodok*) politikai és társadalmi láthatósággá és cselekvőképességgé fordultak. Az előadás amellett érvel, hogy a kraftivizmus – a kézimunkázás és az aktivizmus fúziója –nem kortárs, hanem történelmi jelenség. A közösségi, részvételi kézimunkák a nők közötti kapcsolatépítés, aktivizmus és a szolidaritás, sőt a nyilvános érdekképviselés kialakulásának eszközeiként működtek (Ausztria-) Magyarországon a 19. században. Ezeknek a tárgyaknak és szerveződéseknek az újrafelfedezése a magyarországi nőtörténetek alternatív, nemzetközi kontextusban is értelmezhető, kritikai és társadalomtörténeti ihletésű elbeszélése. Újraértelmezi a kézimunkákat is, dilettáns gyakorlatok, az iparművészeti alá szorult, kétes esztétikai értékű, történeti tárgyak helyett performatív kulturális produkciókként, a politikai ellenállás kreatív formáiként láttatja őket. A részvételi kézimunkák feminista története ugyanakkor az aktivizmus és az

empowerment része: összekapcsolja a múltat és a jelent; híd a kortárs képzőművészeti és civil jelenségekhez.

Bódi Kinga: *ANTI-AGING: Pernecky Géza kései műveiről*

A művészettörténet-írás mindig kedvelte a korszakokban való gondolkodást, akár a különböző alkotói periódusokról, akár az európai művészetben egymást követő stílusirányzatokról volt szó. Ugyanakkor mindig sokkal nagyobb figyelmet fordított az alkotók kezdeti és érett éveire, és egészen a közelmúltig alig vizsgálta, hogy miként zárul egy-egy alkotói pályafutás. Az idős kor művészete sokáig tabunak számított, és vagy az érett korszakot követő hanyatlásként értelmezték, vagy bemutatása elmaradt, mert nem volt markánsan beilleszthető a pályaképbe. A „kései stílus” kifejezést az elsők között és a legemlékezetesebb módon Theodor W. Adorno használta 1937-ben a *Spätstil Beethovens* című esszéjében. Ekkortól eredeztethető az a nézet, miszerint a kései alkotások önálló, a korábbi korszakoktól adott esetben eltérő, egyedi

referenciákkal rendelkező, saját összefüggéseikben vizsgálendő csoportot képeznek. Előadásomban a jelenség sokféleségének bemutatására alkalmat szolgáltat a közel kilencvenéves Pernecky Géza (Keszthely, 1936), művész és gondolkodó legutóbbi munkáinak elemzése, aki merőben új fejezetet nyitott az elmúlt években rajzolt és festett expresszív és figurális műveivel. Pernecky Géza kései művei mellett az előadásban sokféle pályavégi stratégiára láthatunk példát további 20–21. századi művészek (pl. Reigl Judit, Georg Baselitz, Gerhard Richter, stb.) „late” vagy „last” munkáinak a bemutatásával.

Farkas Benedek: *Emlék a Városligetből: A Liliputi Színház értelmezése a freak studies perspektívái felől*

A városligeti vurstli a 19. század végétől elsősorban az alsóbb társadalmi osztályok szórakoztatását szolgálta, ahol különféle mutatványosok és látványosságok várták a kikapcsolódni vágyó, városi munkásréteget. A Liliputi Színház (1925–1950) egyike ezen attrakcióknak, amelyről a legidősebb generációnak még lehetnek közvetlen emlékei. A társulatot Gerencsér Ferenc hívta életre a Mutatványos tér 17.

parcelláján, ahol közel negyedszázadon át működtette a Liliputi Színház játszóhelyét. A társulat tagjai az évek során változtak, azonban ahogy a ma már méltatlannak és avítnak hangzó „liliputi” kifejezés is utal rá, az előadóművészek kizárólag kisemberek voltak. A Liliputi Színház a nyári időszakban napi tíztizenkét zenés-táncos kabaré-előadást állított színpadra, míg télen az európai nagyvárosokban turnéztak. Előszerettel nyilatkoztak a korabeli sajtónak, saját csoportjuk helyzetét és a testmagasságukból fakadó nehézségeket bátran tematizálták. Mindennapjaikban ugyanúgy megtalálható a szerelem, a hírnév és a színészi öntudat, mint a kizsákmányolás, a csalódás vagy a mellőzöttség. Tanulmányom a városligeti Liliputi Színház történetét és értelmezési lehetőségei vizsgálja, kiemelt tekintettel a korszak politikai-társadalmi légkörére, kiállítási konvencióira (vásári látványosságok, filléres múzeumok, tömegszórakoztatás), valamint a századelőn kibontakozó magyar eugenikai mozgalmakra. Kutatásom során egyaránt támaszkodom a színháztörténet, a cirkuszművészet és a kulturális örökség területeire, ezentúl pedig a Liliputi Színház

jelenségét a nemzetközi fogvatékosság tudományi tanulmányok és az ehhez kapcsolódó *freak studies* elméleti kereteiben pozicionálom.

Kerttörténetek: táguló körök, pusztuló emlékek

Szekcióvezető: Alföldy Gábor

A kerttörténet nemcsak a művészettörténet egyik fiatal, feltörekvő ága, hanem önmagában is interdiszciplína. Ezért nem meglepő, hogy a legkülönbélebb szakmák képviselői művelik, tárják fel ezt a rendkívül tág horizontú, ma is alapvető felfedezések lehetőségét tartogató területet: tájépítészek, művészettörténészek, történészek, néprajzkutatók, irodalmárok, építészek, kertészek, biológusok – hogy csak néhányat említsünk. A műfaji sokféleség a kastélykertektől a városi parkokig, intézménykertekig, villakertekig és szépített tájakig, az időhatár a kezdetektől a közelmúltig terjed, s a kutatások az összművészeti alkotások építészeti, szobrászati, térstrukturális elemeinek, növényzetének kutatásától a társadalmi, ökológiai, táji, településszerkezeti hatások, filozófiai, szociológiai vonatkozások, a kertek megrendelői, tervezői,

fenntartói és használói körének vizsgálatán át a képi és irodalmi ábrázolások elemzéséig, a nemzetközi kapcsolatok, előképek, tendenciák és személyes emlékek feltárásáig ívelnek. Összességében elmondható, hogy a fennmaradt alkotások, vagyis a történeti kertek ügye is a társadalom egyre több rétegét mozgatja meg. A tudományos igényességű kerttörténetírás hazánkban Zádor Anna publikációi révén indult el csaknem egy évszázada, és a Művészettörténeti Intézet is évtizedek óta otthont ad a téma sokoldalú kutatásának. E szekcióban azt vizsgáljuk, hogy az időhatárok, műfajok, szempontok táguló körei, a folyamatosan bővülő, egyre könnyebben hozzáférhető forrásanyagokat, ugyanakkor a rohamosan pusztuló emlékanyagot tekintetbe véve melyek a kerttörténet-kutatás és a történeti kertek megőrzésének aktuális kihívásai, feladatai.

Előadások

Nagy Zsolt: *„Külföldi” / „idegen” műkertészek Magyarországon a 19–20. század fordulóján*

A műkertész és műkertészet fogalom az 1830-as évektől kezdődően tűnik fel egyre nagyobb gyakorisággal a sajtóban, a gazdasági feljegyzésekben, a lakcím-, ár- és árujegyzékekben, valamint egyéb forrásokban. Az 1800-as évek közepén *műkertész* alatt olyan dísznövények termesztésével, kereskedelmével hivatásszerűen foglalkozó kertész szakembert értettek, aki esetenként területrendezéssel, parkosítással, kertkialakítással, illetve -fenntartással is foglalkozott, nemesítési munkát végzett, szakmai tanácsadást nyújtott, így szolgálva ki az őt alkalmazó vidéki uradalmak tulajdonosai mellett a városi polgárok egyre növekvő virág- és dísznövényigényeit. A terminus mű- előtagja sokáig arra a művészi, újító tevékenységre is utalt, mely a termesztői, nemesítői tevékenység mellett az alkotói attitűdre, az innováló hajlamra, a tervezői tevékenységre ugyanolyan hangsúlyt fektetett, ezzel pedig a *művészetek* sorába emelte a díszkertészeti

szakmát és *művészek* sorába képviselőit. A műkertészek által létrehozott díszkertek (a kastélyparkok, a városi közparkok, a fürdőkertek stb.) a korabeli polgárok modern értelemben vett szabadidejének pihentető, hasznos eltöltésére alkalmas közösségi terekké váltak. Nem véletlen, hogy az uradalmak, de a fejlődő magyarországi városok előjárói is – igyekezvén felzárkózni a nyugati mintákhoz – először „külföldi”, azaz „idegen”, jelesebb szakembereket próbáltak megnyerni, foglalkoztatni. A magyar közbeszédben a „külföld” ekkoriban többnyire együttesen jelölte a Monarchia határain kívül eső világot és a Monarchia osztrák részeit, az „idegen” pedig valamennyi onnan érkezőt: franciákat, németeket, cseh-morvákat, horvát-szlavónokat, osztrákokat. A századforduló Magyarországon tevékenykedő „külföldi” / „idegen” jelzővel illetett műkertészek szerteágazó szaktudásuk révén a helyiek körében hamar nagy megbecsülést, tiszteletet vívtak ki maguknak, elgondolásaikkal, alkotómunkájukkal nemcsak kíváncsivá tették és lenyűgözték magyar polgártársaikat, hanem elgondolkodtatták, új ismeretekkel is gazdagították őket. A tervezett előadás e szűk, de annál színesebb társadalmi réteg tagjairól,

társadalomban elfoglalt helyéről csupán vázlatos áttekintést tud nyújtani, de néhány konkrét példával azt kívánja illusztrálni, hogy a néprajztudomány szempontjainak, kutatási kérdéseinek, klasszikus gyűjtési módszereinek alkalmazásával feltárható írott és képi források (például a jórészt még ma is leszármazottak magántulajdonában lévő egodokumentumok) miért kerül(het)ték el ezidáig történészeink, művészettörténészeink figyelmét, és összegyűjtésükkel, értelmezésükkel, feldolgozásukkal a néprajzkutatók miként járulhatnak hozzá az eddigi történeti kutatások, az említett tudományágak kert-, város- és építészettörténeti eredményeihez.

Lengyel Beatrix: *Fényképek és kertek*

A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára az ország első és legnagyobb történeti fényképgyűjteménye. A jelző – történeti – fontos. A gyűjteményben elsősorban azok a fényképek kapnak helyet, amelyek a magyar föld és nép történetéhez kapcsolódnak. Ismert és ismeretlen fotográfusok, esztétikailag, állapotukat tekintve kifogástalan fotográfiák, elrongyolódott felvételek egyaránt

megtalálhatóak. A fénykép a teljes valóság őre-tükre. A fotótörténettel foglalkozó muzeológusnak mindenhez kellene értenie, a kertek történetéhez is. Ez természetesen lehetetlen! A történeti fénykép forrás: önállóan és az írott források kiegészítéseként. S ahogyan a kerttörténet interdiszciplína, az esetek többségében a fénykép is az. A fényképtár gyűjteményéből több mint 30 ezer felvétel található a www.mnm.hu online műtárgyadatbázisban, ebből a kert szóra 857, a parkra 316, a kastélyra 598 találatot kapunk. Vagyis az adatbázis körülbelül 2-3%-a valamilyen módon összekapcsolható a régi kertekkel. Közöttük kastélyparkok szépséges felvételei mellett hadifoglyok tábori kertje, közparkok részletei, családi házak kertjei, de akár egy szabadtéri portré is őriz fontos részletet egy-egy parkból, kertből. Tanulmányozhatóak a kerti bútorok, növények, bepillantást nyerhetünk a kerthasználatba is. A kertkutatás elhagyhatatlan vizuális forrásait őrizzük. A gyűjteménynek a kerttörténeti kutatások szempontjából fontos sokrétűségét szeretném bemutatni, újabb szerzeményünket ismertetni, s jelezni, hogy napról napra bővül az online adatbázis, könnyen elérhető forráshasználatot biztosítva.

Granasztói Olga: *Ludányhalászi és Ács kertjének emlékezete Kazinczy Ferenc írásaiban. Újabb adalékok a magyar kerttörténeti kutatásokhoz*

Kazinczy Ferenc 1806-ban a *Hazai Tudósítások*ban publikálta *Hotkócz – Ánglus-kertek* című kertművészeti cikksorozatát (benne egy rövid kertelméleti összeggel), amelyet a magyar művészettörténet-írás mint az egyik első, a kertművészet tárgyához tartozó elméleti írásművet tartja számon. Kazinczy a cikk megírása előtt Magyarország területén hét korai angol tájképi kertben járt. Ezeket a helyszíneket a fogságba vezető úton (1795) és kiszabadulása után, 1803–1806 között kereste fel. Ennek köszönhetően az utókor számára olyan kerteket is megörökített, amelyek nemcsak hogy mára gyakorlatilag megsemmisültek, hanem a kerttörténeti szakirodalomban sincsenek érdemben számontartva. Különösen két kert esetében, mint a Nógrád megyei ludányhalászi Ráday-kastély és kert, valamint a Komárom megyei Ács Esterházy-, majd Zichy-kastélya és kertje. Kazinczy pótolhatatlanul fontos forrás: az egykori kastélyépület mindkét

esetben annyira tönkrement, hogy ma már nem védett. Az ácsi park megsemmisült, a ludányi rossz, elhanyagolt állapotban van. Ezeket a helyeket már csak Kazinczy emlékezetén keresztül tartjuk számon. Esetükben nélkülözhetetlenek bizonyult a levéltári kutatás, amely jelentősen hozzájárult egykori kompozíciójuk, részleteik megismeréséhez. A kertekre vonatkozó feltárt iratok alapján Kazinczy leírásait hitelesíteni lehet, és az ő idejében fennálló állapotot rekonstruálni.

Koppány András: *Kertrégészet az írott és képi források tükrében*

A történeti kertek régészeti módszerrel történő kutatásának alapfeltétele a képi és írott forrásanyag alapján megírt kertetörténet, kiemelten az ábrázolások értelmezése. A műszeres mérések és e forrásanyagok alapján lehet megkezdeni az adott kert régészeti kutatását. E helyszíni kutatások tapasztalatai alapján ezen ismeretek nagymértékben segíthetik a feltáró munkát, miközben persze sok olyan objektum is előkerül, amelyről pusztán a forrásanyag alapján nem volt tudomásunk. Az előadásban konkrét példákon

mutatom be a történeti források felhasználását – és annak tanulságait – az adott kert vonatkozásában. Például szó lesz a körmendi Batthyány-kastély úgynevezett északi kertjéről és az ott álló kerti épületekről (kiemelten az *orangerie-ről*), a fertődi Eszterházy-kastély kertjéről (a Lés-erdőről), valamint a nagycenki kastély környezetében végzett feltárásról, amelynek során egy addig nem ismert, nagy méretű kerti objektum – szökőkútalap – is előkerült, de áttekintést adok a szabadkígyósi kastély parkjának kutatásáról is.

Kultúrtörténeti fókusz, transznacionális szempontrendszer, horizontális művészettörténet: lehetőségek és kihívások a két világháború közötti magyar avantgárd kutatásában

Szekcióvezető: Szeredi Merse Pál

A szekció célja az, hogy reflektáljon a nemzetközi tudományosságban körvonalazódó új elméleti keretrendszer(ek)re, kifejezetten a két világháború közötti magyar avantgárd és modernizmus művészetével kapcsolatos kutatások lehetőségeinek és kihívásainak bemutatásával. A magyar avantgárddal és modernizmussal kapcsolatos, jelenleg is folyó kutatások nemzetközi becsatornázásában egyre fontosabb szempont, hogy a 2010-es években előtérbe került új művészettörténeti módszertanok hasznosíthatóságát próbára tegyük a hazai diskurzusban. A magyar avantgárd kutatásának irányából hasznosítható – többek között – a kultúrtörténeti/mikrotörténeti (*Cultural history*) fókuszú kutatási irány, a (közép-európai) transznacionális szempontrendszer érvényesítése (*Transnational history, histoire croisée* – összefonódó történelem), a centrum-periféria viszonyrendszer,

valamint a művészettörténeti kánon hierarchiáinak kritikai újragondolása a Piotr Piotrowski által javasolt horizontális művészettörténeti keretrendszerben. A szekció lehetőséget teremthet arra, hogy a felvetett szempontokat a magyar avantgárddal kapcsolatos újabb, folyamatban lévő kutatások alapján gondoljuk át, és kritikai párbeszédet kezdeményezzünk a művészettörténetben paradigmaticusnak mutatkozó új elméleti irányokról.

Előadások

Bárdi Sára: *„Kiállítások művészete” a két világháború között: egy efemer műfaj kérdései és megközelítésének lehetőségei*

A kiállítások a két világháború közötti nagyvárosi élet gyakori, a jelent és a széles tömegeket megszólító eseményei voltak. A „kiállítások művészete” fogalmat, amelyet 1935-ben Bierbauer (Borbíró) Virgil alkalmazott, a mai terminológia szerint leginkább kiállításdizájnként értelmezhetnénk. Ez esetben a művészet nem mint bemutatott tárgy, hanem mint efemer vizuális produktum, konstrukció, bemutatási

mód jelenik meg a kiállítás során. Az 1930-as évekre széles körben terjedt el az a nézet, miszerint egy kiállítás létrehozása komplex művészeti tervezőmunkát igényel. Az új bemutatásmódokkal az avantgárd művészeti közegekben kezdtek el kísérletezni, amelyek vívmányait már az 1930-as években különböző kereskedelmi vásárokon, diktatúrák propagandakiállításain hasznosítottak. A korszak kiállítástörténete, illetve a „kiállítások művészete” a nemzetközi szakirodalomban jól, azonban magyar viszonylatban kevésbé tárgyalt témák. Kutatásom során a műfaj két háború közötti hazai alakulásának feltárására törekszem, különös tekintettel a téma nemzetközi összefüggéseire, illetve a kiállítások magyar állami propagandában betöltött szerepére. Előadásomban a kiállítástervezés és -kivitelezés professzionalizálódásának kérdéseit (recepció, képzettség és oktatás, megrendelés és megélhetés), az avantgárd művészeti körökből eredeztethető, majd popularizálódó jelenségeket, illetve a műfaj megközelítésének lehetőségeit és hasznosíthatóságát (források és hiányuk, módszertan) vizsgálom.

Gucsá Magdolna: *Az esztétikán túl: fajpolitikai érvek és transznacionális dinamikák a 'párizsi iskolával' kapcsolatos diskurzusban*

A „párizsi iskola” nem esztétikai, hanem politikai-szociológiai leíró kategóriaként jött létre a két háború közötti Franciaországban: a Párizsban alkotó nem franciákat, „idegeneket” jelölte. Az ehhez a demográfiai csoporthoz kapcsolódó gúnynevek, illetve a nemzeti és „faji” karakterüket a stíluskritika eszközével megragadni szándékozó műkritikai szövegek rámutatnak, hogy az „idegenek” jelenlétét ellenségesként érzékelték a francia művészet hivatalos intézményrendszere. A „párizsi iskolával” kapcsolatos diskurzus tétje tehát elsősorban politikai volt, és a nem francia művészek a francia művészeti kánonba és társadalomba való „asszimilálhatóságára” vonatkozott. Az előadás azt vizsgálja magyarországi és Párizsban aktív, magyar kötődésű művészek és kritikusok példán, hogy 1. mennyiben voltak érzékelhetők a „párizsi iskola” körüli vita xenofób és antiszemita szemantikai rétegei akkor és ma, és 2. létrejöttek-e a „párizsi iskolához” kapcsolt lokális, magyar jelentésrétegek hazai politikai célok mentén a

két háború között. Kitér arra is, hogy: 3. a kollektív, nemzeti és faji karakterjegyek tovább élnek-e stíluskritikai úton azonosítható individuális művészi karakterjegyekként a művészettörténeti diskurzusban. Az előadás amellett érvel, hogy a felvetett problémák a művészettörténeti tudástermelés szerves részét képezik, de csak történet- és társadalomtudományi módszerekkel (kulturális transzfer, transznacionális nézőpont) ragadhatók meg.

Radák Judit: *„Konstruktív szürrealista tematika” Kelet és Nyugat határán*

Vajda Lajos 1930-ban érkezik meg Párizsba, a nyugati művészet központjába. E multikulturális környezetben olyan képi eljárásmódok érdeklik, amelyek az ábrázolás helyett a megjelenítés médiumának tekintik a képet, ellentmondva a táblakép nyugati hagyományának. A nem-nyugati kultúrák művészete mellett a fotó, a film, a kollázs-montázs technika foglalkoztatja. A Párizsban töltött évek indítják el azt a gondolatmenetet, amely életműve gerincét adja, és legfontosabb fogalmai a transzparencia, a pozitív-negatív forma, a szerialitás és a faktúra. Később a Budapesthez közeli kisvárosban,

Szentendrén rátalál azokra a gyerekkorából már ismert tradíciókra (ortodox ikon), amelyek mentén a Párizsban aktív pravoszláv gyökerű (szerb) avantgárd törekvések egy sajátos közép-kelet-európai képfelfogásban ötvöződnek. E hatások részben már a szakirodalom témái voltak, de előadásomban olyan konkrét analógiákat elemzek, amelyek a hagyatékban történő kutatásaim alapján bizonyosan Vajda forrásai lehettek. A Vajda-gondolatmenet rekonstruálása alátámasztja, hogy olyan művek között is szoros összefüggés tárható fel, amelyeket korábban különböző korszakok alatt tárgyaltak. Előadásomból kiderül, hogy a már említett multikulturális hatások miképpen ötvöződnek a konstruktív szürrealista tematikában, és hogyan kapcsolódnak a Felmutató ikonos önarckép című alkotáshoz. Kísérletet teszek arra is, hogy Vajda e jelentős művének új értelmezését adjam, amely egyben felhasználja a horizontális művészettörténet szempontrendszerét.

Sebestyén Ágnes Anna: *Tér és Forma – egy magyar építészeti folyóirat értelmezése horizontális művészettörténeti keretrendszerben*

A *Tér és Forma* (1928–1948) a két világháború közötti magyar építészet vezető folyóirata volt, amelyet 1928 és 1942 között Bierbauer Virgil építész szerkesztett. A lap a korszakban a modern építészet legfontosabb szócsove volt Magyarországon, és egyúttal sikerrel integrálódott az építészeti folyóiratok nemzetközi hálózatába, ahol referenciaponttá vált a magyar építészetről alkotott információ tekintetében. A *Tér és Forma* folyamatosan hírt adott Magyarország és a külföld építészetének legújabb eredményeiről, különös figyelmet fordítva lakhatási és városrendezési kérdésekre, valamint szemlézett aktuális kiállításokat, szakmai eseményeket és publikációkat. Bierbauer 1931 végéig Komor Jánossal közösen szerkesztette a folyóiratot, majd ezt követően önállóan. Bierbauer szerkesztőként és szakíróként a lap meghatározó hangjává vált, így a tartalom jórészt saját szakmai hálózata, illetve az ezen keresztül elért kapcsolatok révén érkezett. Hálózatának struktúrája, a kapcsolati dinamikák meghatározóak voltak a sajtómegjelenések

szempontjából. A *Tér és Forma* tartalmán elvégzett mikrotörténeti elemzések és az általam létrehozott hálózati vizualizációk is ezt támasztják alá. Előadásomban a horizontális művészettörténeti megközelítés és transznacionális keretrendszer érvényességét vizsgálom a *Tér és Forma*, ezen keresztül a Magyarország érintésével végbement modern építészeti tudástranszfer vonatkozásában.

Műelemzés 2025

Szekcióvezető: Gosztonyi Ferenc

Napjaink felgyorsult vizuális tartalomfogyasztása „professzionális” képértelmező szokásainkat, művészettörténeti látásmódunkat is befolyásolja. Talán nem is tudatosítjuk magunkban, hogy mennyi vizuális információval, akár a másodperc töredéke alatt változó „képpel” találkozunk nap mint nap. Más sebességgel nézzük és értelmezzük a képeket, mint korábban bármikor. És nemcsak a képernyőkön, hanem a múzeumokban járva, vagy az egyetemi előadások diasorait nézve is. A művészettörténet mint tudomány klasszikus műértelmezői eljárásai alapvetően a „lassú”, értelemképző „nézésen” alapultak. A szekció

alapkérdése: mit tudunk 2025-ben művészettörténész-értelmezőként kezdeni egy-egy művel? Kihívást jelent-e, tudunk-e, akarunk-e még annyira „visszalassulni”, hogy egy kiválasztott művel elmélyült, idő- és energiaigényes párbeszédet folytassunk, és e beszélgetést műelemzéssé formáljuk? Radikálisan átalakult művészeti világunkban vannak-e még releváns, személyes és/vagy közösségi tétellel bíró kérdéseink az ötven, száz, vagy akár kétszáz éve készült művekhez? Egyáltalán hogyan elemezhetünk érvényesen műveket manapság? Szekciónkba olyan előadók jelentkezését vártuk, akik egy 1800 utáni műalkotás (tehát egyetlen mű) szabadon választott szempont(ok) szerinti elemzését vállalják. Reményeink szerint az előadásokból, miközben az egyes művekről izgalmas, új ötleteket érvényesítő elemzéseket hallhatunk, arra az alapvető, sokunkat foglalkoztató kérdésre is inspiratív válaszokat kapunk, hogy miképp lehet újra élővé tenni, megújítani, és a nem feltétlenül professzionális befogadók számára is vonzóbbá tenni szakmánk lényegét: az egyes művekkel folytatott intenzív párbeszédet.

Előadások

Prékopa Ágnes: *Módszertani példatár – sőt, több: a Milton-pajzs*

Mit látunk? Egy pajzsot, amely domborítással és cizellálással készült ötvösmunka, és bibliai jelenetek vannak rajta. Mit mond a tárgyról az elemző kutatás? Ez egy 1867-es párizsi világkiállításra készült – és itt aranyéremmel jutalmazott – dísz tárgy; galvanoplasztikai eljárással történő sokszorosítás céljára készítette el a prototípusát Léonard Morel-Ladeuil, a kivitelezést a galvanoplasztikai eljárást szabadalmaztató Elkington & Co. végezte, az ábrázolások pedig John Milton epikus költeményét, az *Elveszett paradicsomot* illusztrálják a mű megírásának bicentenáriuma alkalmából. A példányt az 1873-as bécsi világkiállításon vásárolta az Iparművészeti Múzeum, tehát a francia művész Nagy-Britanniában kivitelezett műve Bécsen át került Budapestre. Miért éppen pajzs? Miért éppen galvanoplasztika, miért nem öntéssel vagy préssel sokszorosították? Milyen enteriőrökbe szánták? Van-e utóélete? Milyen tárgyszavakkal tartják számon a világ nagy

műtárgyadatbázisai? Összehasonlítható-e az Elveszett Paradicsom további, társművészeti feldolgoásaival?

Boros Judit: *Siralomház vagy egy halálra ítélt utolsó napja?*

Munkácsy Mihály *Siralomház* című képe vitathatatlanul a magyar művészet egyik ikonikus darabja, és ez még akkor is elmondható, ha a kifejezés mára erősen megkopott. Az 1870-ben befejezett és váratlanul sikeres művet mind a szakirodalom, mind a populáris irodalom életképként tárgyalja. A *Siralomház* szűken értelmezett életképi felfogásának alapja a mű francia címe lehetett (*La dernier jour d'un condamné*), amely erősen eltér a sokkal általánosabb „Siralomház”-tól, ahogy a festő az első pillanattól kezdve emlegette az őt foglalkoztató kompozíciót. A mű gyökeresen megváltoztatta Munkácsy festészetét, sőt életét, és nem csak pozitív irányba. Míg a megelőző nyolc év során bátor, újító, kifejezetten nyitott alkotói magatartás jellemezte, a kép sikere utáni években, részben a nagy elvárás miatt, részben mert Párizsba költözhetett, nehezen találta meg a folytatás lehetőségét. A jelen előadás azonban nem a

következményekkel, hanem az előzményekkel, Munkácsy magyaroszáginak nevezhető korszakával foglalkozik és egy szélesebb körű értelemezésre tesz javaslatot, jelesen arra, hogy az 1860-as években Munkácsy festészete szorosan kötődött az 1848–1849-es polgári forradalom és szabadságharc eszmeköréhez, és csak ennek figyelembevételével interpretálható. Ezt támasztják alá mind az első korszak tematikailag összefüggő alkotásai, mind Munkácsy önéletrajzi és egyéb levelei.

Ferkai András: *Hogyan olvassunk épületeket?*

Ha a képek gyors fogyasztása veszélyezteti a művészettörténet hagyományosan lassú *close reading* módszerét, egy épület képét ítéletnapig is nézegethetjük, lényegét nem fogjuk megérteni. A fotósorozat vagy a film már több segítséget ad, ám még egy kisebb lakóház esetében sem kerülhetjük el az alaprajzok és metszetek tanulmányozását, hogy a ház belső térrendszerét, organizmusát átlássuk. Az épületek elemzése az építéstechnikától függően komolyabb műszaki tudást is megkívánhat, miközben nem nélkülözheti a stílustörténeti és alaktani

ismereteket. Semmi sem pótolhatja azonban az épület bejárását, helyszíni megtapasztalását. Elemzésre a *Buda építészete a két világháború között* című topográfiámból (1995) választok egy (nem modern) épületet, amely több népszerű helytörténeti blogban is feltűnik. Vizsgálom, hogy miért kedveltek ezek a posztok, saját elemzésemben azonban néhány fontos kérdésre koncentrálok, például az idő és a hely dimenziójára. Az épület időben létezik, átalakítják, bővítik, néha le is bontják. Mit jelent az eredeti állapot, hogyan kezeli a leírás a változásokat? Értelmezhető-e egy ház kiragadva települési-táji környezetéből? Hogyan kezeljük olyan „megfoghatatlan” fogalmakat, mint az otthonosság, a térélmény vagy az atmoszféra? Segíthet-e ebben, ha a fenomenológia, hermeneutika vagy a szómaesztétika tanulságait alkalmazzuk a művészettörténeti diskurzusban?

B. Nagy Anikó: *Lajta Edit itáliai utazása*

Első ránézésre a mű egy reneszánsz modorban előadott, szembenéző mellkép a Szépművészeti Múzeum egykori ikonográfusáról, Lajta Editről – Mácsai István hatvanas évek eleji stílusidézet

sorozatából. Mindezen túl, a talányos mosolyú, fekete felöltöt, kalapot és a firenzei dóm rajzolataival díszített fehér nyaksálat viselő középkorász képmása mögül egy Micimackó szerepjáték, egy péntekenként összejáró értelmiségi társaság, továbbá egy meghurcoltatás és egy furcsa utazás referenciái sejlenek elő. Az 1956 elején koholt vádak alapján bebörtönzött, megkínzott, majd a forradalom napjaiban szabadult Lajta Edit sok évig nem utazhatott külföldre, mígnem 1965-ben Szabó László, a titkosszolgálatához bekötött újságíró útlevelet kínált neki és grafikus férjének, azzal a feltétellel, hogy a Szabó házaspár és ők – a belügyes és a börtönviselt, a hivatásos följelentő és az entellektüel – együtt kelnek útra Olaszországba. A hazatérésük után készült Lajta-portré 1965-ben szerepelt Mácsai első egyéni kiállításán, ahol a bizarr Grand Tourról értesültek köreiben a páratlan gonddal festett firenzei selyemsál, a melankolikus női modellek sorában egyedülálló mosoly és egyenes tekintet révén a kép mára elhalványult gunyoros tónusai, szarkasztikus áthallásai visszhangra találhattak. Példázva, hogy az ekkoriban többek által művelt eszkéipista játékok – a historizálás, a *pastiche*, a parafrázis, az allúzió – Kádár-kori

olvasataiban a fonák szabadságharcos alakzatok lépten-nyomon kitapinthatóak.

Horányi Attila: *Egy porcelán gömbről*

Előadásom fókuszában egyetlen tárgy áll: egy máazott porcelángömb, amelyet Néma Júlia kerámiaművész Liquid Earth sorozatának részeként 2023-ban mutatott be először Veszprémben. A munka címe: */cyc/e*. Kettős cél vezérel: egyfelől azzal szeretnék foglalkozni, hogy pontosan mit jelent megérteni egy ilyen tárgyat. Milyen előítéleteket kell félretenni – például: egy stúdiókerámia mű dekoratív dísz tárgy, és így nincs jelentése; vagy: minthogy e munka alig két éve készült, nincs meg az a történeti távlat, amelyet a művészettörténet tudománya igényel, így ez legfeljebb műkritika lehet; és: mint műkritika biztosan szubjektív, esetleges –, és milyen tudásokat, képességeket lehet mozgósítani: legelsősorban is a műleírás, a reflektált látás és láttatás eszközét; a művek tárgyisága, fizikai adottsága megértésének történeti és technológiai ismeretét; azoknak az iparművészeti, dizájn és modern művészeti kereteknek a tudását, amelyek feszültségében a mű létrejött; és végül annak a

társadalmi és gazdasági helyzetnek a feltárását, amelyben e munka egyáltalán létezhet, más hasonló képzőművészeti és használati funkcióval is bíró tárggyal együtt. Második célom természetesen az, hogy a módszertani elvárások feltárásán túl, azokat alkalmazva, meg is értsem ezt a látszatra egyszerű tárgyat. Azt tehát, hogy mi minden játszott közre annak éppen ilyenné alakulásában. Úgy hiszem, egy ilyen kutatás módszertani eredményei kiterjeszthetőek lesznek történeti tárgyakra is.

Művek és értelmezések – A romanika művészetének magyarországi emlékei I.

Szekcióvezető: Havasi Krisztina

A romanika a középkori magyarországi művészet első két évszázadában meghatározó stíluskorszak, amely történetileg nagyrészt az Árpád-korral esik egybe. Hazai kezdeteinek megítélése nem egyöntetű: a 11. század java még a „preromanika” időszaka; a Szent István-kori vagy az államalapítás-kori művészet esetében az Ottó-kori művészettel való párhuzamba állítás a történeti összefüggések miatt is releváns, míg a „késői romanika” az 1200-as évek elejétől Közép-Európa más régióihoz hasonlóan a (korai) gótikus tendenciákkal szorosan összefonódó jelenségeket hordoz.

A romanika mint stíluskorszak minden művészeti ágra kitérően lassan kilencven éve kapott utoljára önálló, teljességre törekvő és monumentalitásában azóta sem felülmúlt áttekintést (Gerevich Tibor: *Magyarország románkori emlékei*, 1938.). És alig több mint tíz éve jelent meg egy vékonyabb, ám szempontrendszerében komplexebb kötet, több új megközelítési kísérlettel (Marosi Ernő: *A romanika Magyarországon*, 2013.).

Ebben a magyar középkorkutatás 1960-as, 1970-es években fellépő nagy generációjának ismeretanyaga, szellemi öröksége a mai napig fontos hatással bír. Az elmúlt két évtizedben azonban régészeti és műemléki, múzeumi, levéltári kutatások jóvoltából több új „lelet” is előkerült, amely keresi helyét az összképben és egyben árnyalja, újraírja azt. A már régről ismert művek is szükségszerűen újraértelmezést igényelnek, egyrészt az emléktanyag bővülése, másrészt a keretet jelentő egyetemes romanika kronológiai, művészettörténeti kérdéseinek átrendeződései folytán. Emellett új módszertani megközelítések is felmerülnek.

A magyarországi romanika emléktanyagának helye, forrásai, sajátos árnyalatai európai kontextusban értelmezhetők, kapcsolati hálójának feltárása a legizgalmasabb és legnehezebb kérdések egyike. Azonban ennek pilléreit első körben kizárólag az egyes emlékek elmélyült megismerése, elemzése, belső összefüggéseinek feltárása adhatja. A szekcióban ezért elsősorban egy-egy román kori műalkotásra, műtárgyra, vagy ezek összefüggő csoportjára fókuszáló, új szempontokat is felvető elemzéseket – kifejezetten a rész felől az egészre vonatkozó

kérdéseket felvető előadásokat –, „mélyfúrásokat” vártunk. Műfaji megkötés nélkül (az építészet, szobrászat, festészet, kisművészetek területéről egyaránt), legyen szó akár a romanika Magyarországon készült vagy itt előkerült emlékeiről.

Előadások

Takács Imre: *A romanika kutatása Magyarországon az ezredforduló után*

A magyar romanika, amelynek időszaka nagyjából egyebeseik a történettudományban az Árpád-kornak nevezett évszázadokkal, az 1960-as évektől kiemelkedően intenzív érdeklődés középpontjába került. Az építészettörténet (Tóth Melinda, Marosi Ernő, Tóth Sándor, Molnár Vera), a festészettörténet (Tóth Melinda, Wehli Tünde), a kincsművészet és művészégek története (Kovács Éva) kutatói ezen a területen egyetlen generáció alatt meghonosították a korszerű tudományművelés komplex módszertanát, és máig érvényes, kimagasló eredményeket produkáltak. A kérdés, amellyel az előadás foglalkozik, hogy az ezredforduló körül törvényszerűen lezajló

generációváltás ma is aktív szereplői mit kezdenek ezzel a koherens örökséggel, milyen irányokba fejlesztik tovább a nemzetközi téren is egyik legjelentősebb (ha nem a legjelentősebb) stílustörténeti korszak kutatását. Van-e kreatív megújulási képesség bennük, és tudnak-e utat mutatni az őket szintén törvényszerűen hamarosan leváltó fiatal kutatógenerációnak? Vannak-e jelei a fiatal kutatók jelentkezésének?

Kernács Rebeka: *Két Árpád-kori kettőskereszt*

Az előadás témája két kettőskereszt alakú ereklyetartó: az egyik egy kisméretű, mindkét oldalán palmettás filigrándísszel borított kereszt, amely Esztergomból került Salzburgba, a másik pedig a Vyssi Brod ciszterci kolostorában őrzött nagyméretű, szintén mindkét oldalán filigránnal borított ún. Závís-kereszt. A két tárgyat minden különbsége ellenére összeköti, hogy bár a készítésük helye és ideje nehezen tisztázható, mindkettő az Árpád-kori Magyar Királysághoz kötődik, amelynek a címerében a 13. század elejétől megjelenik a kettős kereszt, egyedülként az európai országokban. A két kereszt

alapos személyes vizsgálata ugyan elsősorban technikai fókuszú volt, eredményei azonban aktuálissá teszik a tárgyak eddigi értékelésének a revideálását és a hozzájuk kapcsolódó kérdések újbóli feltételét. A salzburgi keresztet Deér József és Kovács Éva nyomán a kutatás a magyar jogarral hozta kapcsolatba, és az uralkodói jelvényegyüttesbe sorolta. A jelenleg elfogadott datálás – 11. század vége, 12. század eleje – azonban nincs összhangban a kettőskereszt uralkodói jelvényhasználatban való megjelenésével, amelynek a legkorábbi kimutatható nyoma sem korábbi III. Béla uralkodásánál. A Závís-kereszt kapcsolata a magyar királyi udvarral szintén nem tisztázott – történeti adatokkal igazolható, hogyan kerülhetett a királyi kincstárból Falkenstein grófjának a tulajdonába, a kereszt két oldalának különböző stíluskapcsolatokról árulkodó díszítése és egyes technikai jellegzetességei azonban stíluskritikai alapon is alátámaszthatják a történelmi érveket.

Rácz Bernát: *A 12. századi reneszánsz egy darabja az Alföldről? A pétermonostori ereklyetartó kutatásának újabb kérdései*

A pétermonostori zománclemezeket és a feltehetően ugyanahhoz a leletegyütteshez tartozó további ötvöstárgyakat már többféle művészettörténeti, régészeti és történeti szempontok, módszerek alapján vizsgálták. A legújabb kutatások szerint a zománcokat a Maas-vidéken készítették. Mára egyértelművé vált, hogy az ereklyetartó értelmezésével kapcsolatos nehézségek elsősorban a leletegyüttes rendkívüli jellegéből fakadnak. Az ereklyetartó legközelebbi párhuzamai a francia királyi és német-római császári megrendelésre készült legkiválóbb alkotások között találhatók. Ugyanakkor az ereklyetartó nem illeszkedik sem a „francia”, sem a „német” művészet hagyományos kategóriáiba, mivel leginkább a lotharingiai művészethez tartozik. A tárgy lotharingiai értelmezése és helyi használata különleges módszertani és művészettörténeti jelentőséggel bír a Magyar Királyság román kori művészetének kutatásában. A tárgy jellegét jobban megismerve kijelenthető, hogy az ereklyetartó felfedezése egy

magánalapítású monostorban szokatlan, még akkor is, ha az a befolyásos Becse-Gergely nemzetség egy ágához tartozott. A zománcclemezek, melyek a világ második legnagyobb északi zománcművei, szorosan kapcsolódnak a Maas-vidéki és lotharingiai teológiához, és rendkívül összetett narratív tartalommal vannak ellátva. Az erekllyetartó értelmezése kimagasló kulturális jelentőséggel bír, ami nemcsak a magyarországi művészetben, hanem a Maas-vidéki művészet tágabb kontextusában is egyedülállóvá teszi.

Boreczky Anna: *Lapszéli rajzok Árpád-kori kódexeinkben. Marginális firkák vagy egy új forrásterület?*

Bár a Szent István-kori államalapítás és egyházszervezés az írásbeliség meghonosításával, jelentős könyvvállomány behozatalával és a hazai könyvprodukció megindulásával járt, az emlékek nagyarányú pusztulása révén az Árpád-kor könyvkultúrájáról csak rendkívül fragmenált képet alkothatunk. Alig maradt fenn olyan kódex, amelyet a szövegben való tájékozódást segítő iniciálék – olykor

igen magas színvonalú és a stílusorientáció tekintetében is informatív – ornamentális díszítésén túlmutató, a képközpontú művészettörténet számára is értelmezhető alkotások gazdagítanak. A kiemelkedő kvalitást képviselő, salzburgi eredetű Admonti Biblián kívül, amely 1263-as elzálogosításáig a csatári bencés monostor tulajdonát képezte, egy evangeliárium zoo-antropomorf evangélistaportréi, az úgynevezett Németújvári (Güssingi) Missale kánonképe, a Pray-kódex passióciklusa, továbbá az úgynevezett Szent Margit zsoltároskönyv figurális iniciáléi tájékoztatnak a Magyarországon használt és/vagy készült könyvfestészeti emlékek jellegzetességeiről. Minthogy ebben a forrásszegény közegben minden új információ nagy jelentőséggel bír, az előadás egy eddig figyelmen kívül hagyott emlékcsoportra – Árpád-kori kódexeink vázlatszerű lapszéli rajzaira – fókuszál, és amellett érvel, hogy ezekből érvényes, új következtetések vonhatók le úgy a mesterségbeli tudás elsajátítására, a képalkotás menetére, mint a könyvalkotókat és könyvhasználókat körülvevő vizuális kultúrára nézve.

Művek és értelmezések – A romanika művészetének magyarországi emlékei II.

Szekcióvezető: Havasi Krisztina

Előadások

Szakács Béla Zsolt: *A nyitrakorosi templom kutatása és helyreállítása*

A nyitrakorosi román kori eredetű plébániatemplom egy olyan ritka típust képvisel Magyarországon, amely a toronypáros homlokzatot egyhajós elrendezéssel párosítja. Legközelebbi rokona Nyitradivéken található, de újabb feltárások egy további környékbeli emlékkal kapcsolatban is valószínűsítik ugyanezt az elrendezést. Az előadás ezt az emlékcsoportot szeretné összefüggéseiben megvilágítani. Az utóbbi években folyt a templom kutatása és restaurálása, amely számos részlettel gyarapította tudásunkat. Így a homlokzatok vizsgálata alapján ma már világosabban látjuk az építéstörténetet is. A templomban és a padláson középkori falképek is előkerültek, amelyek több periódust képviselnek. A homlokzatok restaurálása azóta lezárult, amely különleges

megoldásokat alkalmazott, figyelembe véve a látvány integritását a különböző égtájak felől. A templombelső restaurálása még folyik, és vitákat váltott ki a középkori részletek megőrzése és bemutatása, vagy mindezek eltakarása. Az előadás ezekre a problémákra is reflektálni kíván.

Kónya Anna: *A nagydisznódi templom újonnan feltárt falképei: egy románkori bazilika dekorációs programja*

Árpád-kori falképfestészetről szóló 1974-es könyvében Tóth Melinda ma is érvényes módon mutat rá az összkép megismerhetőségének korlátaira, melyek az emléanyag e sérülékeny műfaj viszonylatában is rendkívüli töredékességéből adódnak. Az azóta eltelt fél évszázad során az Árpád-korra keltezhető emlékek sora számos új falképegyüttessel gazdagodott, vizsgálatukkal elsősorban a korszak utolsó évtizedeiről alkotott kép pontosítható.

A nagydisznódi templomban 2019 és 2023 között feltárt nagy kiterjedésű festett felület a jelentős felfedezések egyike, azzal együtt, hogy a falképekből mára nagyrészt csak az előrajz és színek lenyomata

őrződött meg töredékes állapotban. A fennmaradt részletek alapján egyedülálló módon részben rekonstruálható egy román kori bazilikának a szentélyre, diadalívre, a főhajó gádorfalaira és pilléreire kiterjedő dekorációs programja.

Az előadás egy átfogó monografikus feldolgozás részeként kísérletet tesz egyes, korábban még nem azonosított kompozíciók és motívumok ikonográfiai meghatározására. Emellett arra keresi a választ, hogy a töredékeiben vizsgálható dekorációs program hogyan illeszkedik a szűkebb régióban, illetve tágabb európai kontextusban tapasztalható tendenciákba, és hogyan árnyalja, amit a késő Árpád-kori kifestési programokról tudunk. Egyúttal előzetes szempontokat kínál az eddig felmerült 13. századi datálás pontosításához.

Horváth Domonkos: *Variációk egy ölelésre. A gyulafehérvári székesegyház „Ölelkezők” reliefjének ikonográfiai kérdései*

Az előadásom középpontjában egy rejtélyes ölelés áll. A motívum nem egyedülálló sem a Bibliában, sem a középkori ábrázolási hagyományban, hiszen számos

változata létezik férfiak és nők összeölelkezésének. A gyulafehérvári Szent Mihály-székesegyház egyik domborművének másodlagos elhelyezése és ismeretlen eredeti kontextusa miatt legkézzelfoghatóbb eleméről, két alak összefonódásáról kapta az *Ölelkezők* elnevezést.

A kutatástörténet során egyes kutatók Mária és Erzsébet találkozásaként azonosították, mások az *Énekek éneke* szerelmi allegóriájaként tekintettek rá, sponsust és sponsát látták benne, emellett a kísértés jeleneteként is értelmezték, amely a bűnbeesés vagy az emberi gyengeség narratívájába illesztette a kompozíciót. Előadásomban értelmezési szempontokat vetek fel az *Ölelkezők* dombormű lehetséges ikonográfiai értelmezésére. Részletesen bemutatom az ölelés motívumának szerepét és jelentését a bibliai hagyományban és a román kori művészetben. Emellett javaslatot teszek a dombormű eredeti elhelyezkedésének meghatározására a székesegyház építészeti és szobrászati kontextusában.

Szentesi Edit: *A szent királyok alapítására hivatkozó Anjou-kori oklevélfordulat és a zágrábi székesegyház egykori Vinković-kapuja. A jáki nyugati kapu 17. századi értelmezésének esztétörténeti hátteréről*

Egy 1332-es, „formailag hiteles, tartalmában hamis” királyi oklevél szerint – amely egy 1383-as átiratból ismert – a jáki bencés apátságot a szent királyok alapították. Erre gondolhatott Benedikt Vinković zágrábi kanonok, illetve végül püspök és egyszersmind jáki apát, amikor – szemben a modern stíluskritikai művészettörténet-írás datálásával – a szent királyok művét látta a jáki templomban, s annak nyugati kapujában olyan látványos figurális szobrászati együttest az ő korukból, amilyenel saját, (valóban) Szent László által alapított püspöksége, Szent Istvánnak szentelt székesegyháza nem rendelkezett. Ezért 1640-ben a jáki kapu „mintájára” készítendő új kaput rendelt székesegyháza főhomlokzatára Kozma Miller gurkfeldi (Krško, Szlovénia) kőfaragónál, amelyet azonban csupán halála után, 1643-ban fejeztek be. (Ezt a kaput a székesegyháznak az 1880-as zágrábi földrengés után kezdődött úgynevezett stílszerű helyreállítása során lebontották, szobrait és darabjait

ma a városi múzeumban – Muzej grada Zagreba – őrzik.) Miért volt különösen aktuális akkoriban a püspöknek egy hatásos „képi hivatkozással” megidéznie a szent királyokat Zágrábban? S másrészt: elárul-e valamit a Vinković-kapu a jáki nyugati kapuról?

Művészet és kiállítás

Szekcióvezető: Zwickl András

Az 1990-es évektől kezdődően a kortárs művészeti gyakorlatokkal és a múzeumi kiállítások szerepének megnövekedésével párhuzamosan a művészettörténet-tudományban megjelentek a kiállításokkal, azok történetével, illetve elméleti vonatkozásaival foglalkozó kutatások. A kiállítások a kezdetektől fogva meghatározó jelentőségűek a modern művészet létrejötté és alakulása szempontjából, az egyes művek bemutatásától és befogadásától a művészek sikerein és kudarcain át a különböző művész csoportok és irányzatok indulásáig, ismertté válásáig. Mindez alapvetően befolyásolta a művészek alkotói és érvényesülési stratégiáit, így a 20. század elejétől ehhez kapcsolódóan egy olyan új típusú szakember bukkant fel a kiállításokat koncipiáló és

rendező múzeumi vagy független kurátor személyében, aki aktívan részt vett nemcsak a kortárs, hanem a régebbi művészet feldolgozásának és recepciójának formálásában is. Ebben az összefüggésben mind a független kiállítóhelyek és a kereskedelmi galériák szakembereinek működése, mind a múzeumi művészettörténészek kiállításrendezői tevékenysége kiemelt figyelmet érdemel. A kiállítás ugyanakkor mint intézmény önmagában is kutatásra érdemes, többek között a mindenkori működési szabályok és a bemutatási mód (*display*) változásai, a szakmai professzionalizálódás folyamata, a kiállításnak a modernitás vizuális kultúrájában, illetve a hatalom és a tudás diskurzusában betöltött szerepe a művészettörténet-tudomány fontos kutatási témájává teszik.

A szekcióba olyan előadásokat vártunk, amelyek a kiállítások történetével és elméleti kérdéseivel, művészek és művészcsoportok kiállítási aktivitásával, kurátorokkal, illetve konkrét esettanulmányokkal foglalkoznak, különös tekintettel a magyarországi művészetre.

Előadások

Hessky Orsolya: Meller és a Bugra

1914 májusában nyílt meg Lipcsében a Bugra néven emlegetett világméretű esemény. A különleges rövidítés feloldása: *Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik*. A Deutscher Buchgewerbeverein 150. születésnapjára tervezett emlékeseményt 1912-ben kezdték el szervezni és hamarosan kiderült, hogy a világkiállítások méretét is meghaladó rendezvény készülődik. „...valósággal történelmi jelentőségű kiállítás, amely beláthatatlan hatást fog gyakorolni az iparágra és a grafikai művészetekre is” – jósolta Kner Imre a kiállításról írt helyszíni beszámolójában. A kiállítás történelmi részlege a papír-, kép-, írás- és nyomdatermékek fejlődését az ősi időktől a legmodernebb találmányokig követte nyomon. A művészi grafika kiállítása mintegy kísérő eseménye volt a seregszemlének: 40 teremben több mint 4000 „eredeti rézkarc, fametszet, litográfia, rajz” volt látható. A magyar részlegbe a hazai kortárs sokszorosító grafika és rajzművészet legismertebb képviselőinek 82 lapja került. A kiállítást Meller Simon állította össze, s a kiállítók nagyjából ismert névsora alapján mintha az 1910-es festészeti kiállítás grafikai

változatának megrendezésére törekedett volna. A művészgrфика a megelőző másfél évtizedben eleve a progresszív törekvések terepévé vált, és Mellernél senki nem tudta jobban, hogy a papíralapú műfajok milyen mértékben hordozzák magukban a festészeti tendenciákban utóbb kibontakozó változásokat. Az előadás Meller Simon kiállítási koncepcióját igyekszik rekonstruálni.

Sodics Dominika: *A Gresham-kör és a kiállítási nyilvánosság a harmincas években*

A Gresham-kör története során végig informális maradt, az 1930-as évek végére azonban – a körhöz tartozó kritikusok, művészettörténészek és művészeti szervezők hathatós közbenjárásával – „működése”, a művészek közös megjelenése egyre láthatóbbá és koordináltabbá vált. Ennek egyik legfontosabb és leglátványosabb közege a kiállítási nyilvánosság volt, melyet a művészeti közéletben fokozatosan megerősödő szerepükkel párhuzamosan a kör tagjai részben tudatosan használtak arra, hogy saját művészeti elveiket – szinte „programszerűen” – közvetítsék. A kiállításaikról írott legfontosabb

szövegek, melyek a legtöbb esetben túlmutattak az aktuális tárlat elemzésén, a kávéházi asztalnál a művészek körében összegyűlt szerzőktől, alkalmanként pedig maguktól az alkotóktól származtak. A társaság ilyen módon hamar kisajátította a tevékenységéről való beszédmódot, kijelölte a kulcsfogalmakat, melyek egyre integránsabb részei lettek kiállításaik kortárs recepciójának. Előadásomban a harmincas évek néhány meghatározó tárlatának kiemelésével azt az ellentmondásos folyamatot vizsgálom, hogy miként vált a kiállításokon és kritikákon keresztül egyre körülhatároltabbá a Gresham-kör „önképe”, mely fórumokon, milyen fogalmak mentén jelölték ki saját pozícióikat és lettek a nyilvánosság számára is fokozatosan csoportként azonosíthatók.

Szentiványi-Székely Enikő: *Rendezte: Torday Aliz.*
Textilkiállításokról 1990 és 2010 között

Torday Aliz művészeti író tevékenysége élete utolsó évtizedeiben kiállítások rendezésével is bővült. A Szombathelyi Textilgyűjtemény vezetőjeként, majd az Iparművészeti Múzeum munkatársaként Budapesten

lehetősége volt tárlatokat rendezni. A European Textile Network (ETN) tagjaként alkalma nyílt konferenciát, illetve külföldi megjelenést is szervezni textilművészeknek. Előadásomban kitérek Torday kurátori szempontjainak elemzésére, megvizsgálva válogatásainak szubjektív lehetőségét és mértékét. Torday Aliz nevéhez köthető néhány Nemzetközi Miniátúrtextil Biennálé rendezése a Szombathelyi Képtárban, illetve „A kis csomag” tárlat az Iparművészeti Múzeumban, melyek alkalmat adtak számára a már sorozatosan megjelenő minitextil műfaj reprezentálásának továbbgondolására, elrugaszkodva a művészettörténetileg megszokott tárgyesztétikát felmutató, a rendezői létből egyfajta elmozdulásként a kurátori szerep kibontakozására. Olyan mozzanatokat keresek, amelyek által felismerhetővé, egyedivé válik a kurátor alkotói szerepe. Ilyen kérdések foglalkoztatnak: látható-e érdemi különbség egy kiállítássorozat egyes tárlatai között, ha eltérő a rendezője? Torday szerkesztői tapasztalata miként válik láthatóvá tárlatainak koncepciójában és megvalósításában? Torday Aliz a művészettörténetet nem akadémiai keretekben sajátította el. Mit jelentett számára a szakmához tartozás? Érzett-e, érezhetett-e el nem

fogadást?

Dudás Barbara: *Tárlatok – Szertartások – Kiállítási Intézmények*

Frank János *Tárlatok – szertartások* címmel 1992-ben rendezte gyűjteményes kötetbe negyvenéves kiállításrendezői pályájának gyakorlati és elméleti tapasztalatait összegző, korábban elsősorban az *Élet és Irodalom* hasábjain megjelent esszéit. Frank önmagában is izgalmas pályája – melynek összefoglalását Hornyk Sándor már megtette az *Enigma Frakkok*-sorozatának 6. számában – szorosan összefonódott a Műcsarnok mint országos kiállítási központ második világháború utáni történetével. Az előadás részben Frank János írásaira, visszaemlékezéseire, részben más kortárs kritikákra támaszkodva a központosított kiállításszervező intézmények működésének feltérképezésére, valamint a korszak kiállításokról alkotott fogalmainak feltárására vállalkozik. Bár a kutatás fókuszában a szocializmus időszakának magyarországi – ám nem csak magyar művészetet bemutató – kiállításai állnak, a kontextus és működési mechanizmus pontosabb

megértéséhez az előadásban a régió hasonló kiállításszervező intézményei (pl. a varsói Zachęta – Central Bureau of Artistic Exhibitions), illetve a szocialista országok (által szervezett vagy bennük rendezett nemzetközi) kiállításait kritikai szempontból vizsgáló kutatási projektekről is szó lesz.

„Neki rajzban is volt külön mondanivalója.” Az „ismeretlen” rajzművészet I.

Szekcióvezető: Földi Eszter

A fenti gondolatot Rippl-Rónai József fogalmazta meg Cézanne-ről „Emlékezései”-ben, arra a művészeti gyakorlatra utalva, amely a 19. századtól a rajzot önálló, más képzőművészeti műfajokhoz nem kötődő médiumnak tekintette. A rajzolás különböző formáiból (tanulmányrajzok, segédrajzok, ötletek kipróbálása a művészeti alkotás folyamán) kiemelkedő rajzművészet ugyanakkor nem veszítette el korábbi funkcióit sem, így a rajzra tekinthetünk kognitív eszközként, amely a gondolkodás láthatatlan alakzatait teszi láthatóvá, felfoghatóvá, mintegy leképezve a művészeti gondolkodás folyamatát.

Másrészt a rajzművészet anyagiságát, technikai

jellegzetességeit és a sokszorosítás lehetőségeit tekintve a képzőművészet legváltozatosabb, legsokrétűbb műfaja. Rajzzal bármi létrehozható, a valós és elképzelt látvány leképezése éppen úgy, mint alkalmazott, dekoratív vagy szimbolikus tervek, sőt a rajz átjárást biztosít a képzőművészeti műfajok – festészet, szobrászat, építészet, iparművészet – között. Sokféle megjelenési formájából adódóan – folyóirat- és könyvillusztráció, plakát, tervezőgrafika, tipográfia – a társadalom széles rétegei érhetők el általa, eszméket közvetítő és jelentős ízlésformáló hatással is bír. A rajzművészetet szokás a többi képzőművészeti műfajtól elkülönülten vizsgálni, pedig a fentiek értelmében számos szálon kapcsolódik a nagyobb művészeti folyamatokba, sokszor éppen azok előmozdítója. A szekcióba olyan témákat vártunk, amelyek a 19–20. századi magyar rajzművészet és grafika eddig kevésbé ismert jelenségeit, területeit, alkotóit, ágenseit térképezik fel: a fentiek összefüggésében elméleti, mediális, technikai stíluskérdéseket vizsgálva.

Előadások

Bojtos Anikó: *A rajz szerepe Lotz Károly alkotói gyakorlatában*

Lotz Károly (1833–1904) falképfestészeti munkásságában a műfaj reneszánsz gyakorlatát élte tovább. A tervezés során a részlettanulmányoktól és a kompozíciós vázlatoktól a jóváhagyásra bemutatott kész tervekig és a kartonokig haladt. A Magyar Képzőművészeti Egyetemen fennmaradt kétszáz tanulmánya jól illusztrálja, hogy a ceruza jelentette legfőbb eszközét. A papíron gondolkodva egy sajátos, változatos beállításokba helyezett aktokból álló motívumkészletet dolgozott ki. A rajz és a szín viszonyáról alkotott elképzeléseit minden bizonnyal befolyásolták mestere, Carl Rahl nézetei, aki – noha a színből kiinduló komponálás híve volt – megkövetelte a rajzi tisztaságot növendékeitől. Ugyanakkor nyitott volt az új médium, a fotográfia nyújtotta lehetőségekre is. Hozzá hasonlóan Lotz ugyancsak beépítette a fényképeket alkotói gyakorlatába. Az egyetemi archívumban fennmaradt fényképek tanúsága szerint olykor kompozíciós vázlatairól készített fotókra festett rá, máskor nagy

méretű kartonjait fotózta (vagy fotóztatta le), hogy elképzeléseit bemutathassa a megrendelőnek, de kész műveiről reprodukciós cézzattal is készítettett fényképeket. Az előadás során zömében a Képzőművészeti Egyetem Művészeti Gyűjteményében fennmaradt – eddig feldolgozatlan – műtárgyakra támaszkodva szeretném bemutatni, hogy falképfestészeti megbízásai kapcsán hogyan újította meg Lotz a reneszánsztól örökölt munkamódszert.

Deim Réka: *Papíron. Deim Pál rajzainak jelentősége festészeti és szobrászati tevékenységében*

Annak ellenére, hogy Deim Pál grafika szakon végezte el a Képzőművészeti Főiskolát és a rajz meghatározó szerepet töltött be munkásságában, életművének ez a része eddig csekély figyelmet kapott. A jelenlegi kutatás arra tesz kísérletet, hogy felfedje az összefüggéseket különböző médiumú alkotásai és rajzai között. Amellett, hogy a „szentendrei program” Korniss Dezső és Vajda Lajos által alkalmazott módszertanának hatásai tetten érhetők a művész hagyatékában őrzött, motívumgyűjtés során készült vázlatokban, a legfrissebb erre vonatkozó kutatási

eredményeket (Andrási 2022, Deim 2022) árnyalja a korai rajzok és festmények kapcsolata. Ezek vizsgálata arra a kérdésre is rávilágíthat, mennyiben volt számottevő Barcsay Jenő anatómiai rajzoktatói tevékenysége Deim Pál emblematikus, idolszerű bábualakjának kialakulásában. Ezenkívül, Deim Pál 1970–1980-as években kibontakozó plasztikai munkásságában, illetve valós és fiktív emlékműterveiben kifejezetten fontos szerepet töltött be a rajz, amelynek köszönhetően összemosódtak a műfaji határok rajz, festészet és szobrászat, valamint valós terv és művészi képzelet között, és ezek a folyamatok esetenként hozzájárultak a megvalósult művek koncepciójához. Ez a kutatás az első lépés egy olyan kiadvány megvalósulása felé, amely médiumspecifikus megközelítéssel vizsgálja Deim Pál eddig kevésbé ismert rajzait, rézkarcait, szitanyomatait, egyedi grafikáit és ezek tágabb összefüggéseit az életmű és a művészettörténet kontextusában.

Árvai Mária: *Anna Mark Saarbrückenben, 1957–59*

A Párizsban élő Anna Marknak (szül. Márkus Anna, 1928) leginkább absztrakt reliefjeit, színes *gouache*-festményeit ismerjük. Van azonban egy 1957 és 1959 között keletkezett, 100-120 lapból álló figuratív rajzi anyag, amely amellett, hogy a felfedezés örömét kínálja, kitüntetett figyelmet érdemel, úgyszintén mint az ötvenes évek magyar szürrealizmusának különös állomása. A polgári, értelmiségi családba született Anna elvagyódott az ötvenes évek magyar művészeti szcénájából, Párizsban szeretett volna festő lenni. Férjével, Czitrom Gáborral 1956 decemberében átszöktek a határon. Úti céljuk eredetileg Párizs volt, ám férjének egy régi ismerőse állást ajánlott Saarbrückenben, Németországban. Az átmenetinek, néhány hónaposnak indult kitérő végül csaknem három évig, 1959-ig tartott. A művésznek nem volt állása, egy albérletben töltötte a napjait. Már elhagyta Magyarországot, hátrahagyta a családját, barátait, de még nem érkezett meg oda, ahová vágyott. Üres térbe került, amit átmenetinek tekintett. Idejét rajzolással töltötte, a keserves három év hozadékai a tustollal készített, szerfelett finom, virtuóz rajzok. A képeken az

elszakadás fájdalma, a szabadságvágy, a szorongás és a magány keresnek kifejezést. Az elhallgatásokkal teli lapok fogalmazásmódja, a sűrítések, ismétlődések és kihagyások révén balladai. Mindegyik önmagában is érvényes, ám rajzi együttesként is értelmezhetők.

Alkotásait Párizsba érve eltette, először 2025 februárjában láthatta őket a közönség a Kisterem Galériában.

Páldi Livia: *„Minden szépből van”*

Loránt Anikó (1977–2020) életművének alapját sok ezer rajz és akvarell képezi, amelyeket több mint negyven, változó méretű mappa és jegyzetfüzet őriz. Ezekben kaptak helyet az őt foglalkoztató, szorosan egymáshoz kapcsolódó szimbólumok vagy témák gazdag kibontásai, naplószerű bejegyzések, rövid szövegek, közösségi együttműködésekhez és kollaboratív installációkhoz készített egyre bővülő rajzsorozatok, vázlatok. Loránt Anikó többnyire otthoni környezetben készült finom műveinek fő témái az életvilágok és a különböző létformák, az organikus és kristályos struktúrák közötti alakváltások. Lényegi módszere és gyakorlata volt a másolás, korábbi

munkák újrafeldolgozása, mutálása. A többnyire vegyes technikával készült, olykor haikuszerű verseket is tartalmazó rajzokat a tartalmi és vizuális kapcsolódások gazdag hálózata köti össze, egymásba fonódó történetmesélő szálakkal, olvasmányaira, mindennapi megfigyeléseire és felfedezéseire, a nem emberi világgal való elválaszthatatlan kapcsolat tapasztalatára történő utalásokkal. A prezentáció alkotói munkájának alapvető kereteit és kérdéseit, valamint ehhez kapcsolódóan a rajz mint médium szerepét vizsgálja.

„Neki rajzban is volt külön mondanivalója.” Az „ismeretlen” rajzművészet II.

Szekcióvezető: Földi Eszter

Előadások

Kovács Imre: *Zichy rajzai reneszánsz művészekről. Adalékok a művészi szerep reprezentációjához*

A Zichy-életmű eddig kontextusában nem vizsgált, jól elhatárolható részét képezik azok a rajzok és akvarellek, amelyeket reneszánsz művészekről

készített a mester (Michelangelo, Raffaello, Correggio, Palissy). Jól illeszkednek ezek a művek abba a 19. századi trendbe, mely a művész szerepét a nagy elődökhöz képest határozta meg. Amit a reneszánsz mesterek képviseltek – autonóm művészi státusz és a vele összefüggő siker –, az szöges ellentétben állt azzal a képpel, amit a csörgősipkás bohóc, Zichy ironikus művészi hasonmása testesített meg. Művészi önreflexiójáról árnyaltabb képet kaphatunk, ha az általa ábrázolt művészek 19. századi recepciótörténetéből indulunk ki, és szembesítjük ezt Zichy sajátos felfogásával. A következő kérdések merülhetnek fel: milyen azonosulási mintákkal számolhatunk? Kit és milyen szerepben ábrázolt? Hogyan viszonyult Zichy a művészi sikerhez Correggio alakjának középpontba állításával? Vagy – Michelangelón keresztül – az autonóm, társadalomtól elszigetelt művészzeneni figurájához? Ezen a ponton az előadás a felhívásban szorgalmazott elméleti nézőpontot is magáévá teszi. Hogyan értelmezhető Zichy, a „rajzoló fejedelem” Michelangelóval való, kifejezetten szoros szerepazonosulása? Felvethető-e vajon ez egyfajta állásfoglalásként a kor szín-rajz vitájában, a „neutrál tinta” javára? Hiszen Zichy – mint

azt egy kortárs kritika is állítja – „ugyanolyan nagyszerűen rajzolt, mint Michelangelo, s akinek természete ugyanúgy nem tudott megbarátkozni az olajfestékkel”.

Albrecht Zsófia: *„Egy rajzoló természetvizsgáló” – ifj. Entz Géza (1875–1943) biológus és a művészetek*

A címben szereplő megnevezést a *Természet – Művészet* című 1888-as írásában Herman Ottó használta azokra a példaként felsorolt természettudósokra, akik maguk illusztrálták zoológiai vagy éppen botanikai tárgyú műveiket. Kifejtette, hogy sokáig az a nézet élt, hogy szerves kapcsolat nem létezhet művészetek és a tudomány között, s a természettudományos munkákat kísérő szemléltető képek készítőit nem is tekintették valódi művészeknek. Létezik-e ilyen határ alkotó s alkotó között? Hogyan tekintsünk azokra a természettudományos témájú (vázlat)rajzokra, amelyek azért készültek, hogy tárgyuk jobb megértését, magyarázatát szolgálják? Többek között ezeket a kérdéseket is vizsgálom ifj. Entz Géza (1875–1943) biológus hagyatékának segítségével, amelynek egy részét, a Természettudományi Múzeum

mellett, az MTA Művészeti Gyűjtemény őrzi. A hagyaték tudományos és magánjellegű kéziratokból, rajzokból, fotográfiákból, nyomtatványokból áll. A grafikák egy része Entz biológiai kutatásaihoz kapcsolódik, míg a többi (mű)kedvelésből készült. Az előadás választ keres arra is, hogy vajon miként illeszthető Entz munkássága, életpályája, rajzi gyakorlata a tudós-művész relációba.

Révész Emese: *A mesterség dicsérete*

A nyomtatott grafika kapcsán művészettörténeti összefüggésben kevés szó esik technikai kérdésekről, noha alkotói oldalról a kivitelezés folyamata a mű alapvető összetevője. A Kádár-kor magyar grafikájában jól körvonalazható azon művek köre, amelyek a metszés-nyomtatás technikai instrumentumait helyezik középpontba, és ezzel összefüggésben egy olyan alkotói attitűdöt képviselnek, amely magát az alkotót mesteremberként határozza meg. Szemben az avantgárd hagyományos próféta-mártír művész-szerepével, ennek színtere a műhely-műterem zárt közege, hőse pedig a szerzetesi magányban tevékenykedő, kétkezi munkát végző mesterember-

művész. Az előadás a hatvanas évek végétől kibontakozó új művész-szerephez kapcsolódó teoretikus írásokat és a témához tartozó műveket mutatja be, olyan alkotók révén mint Ábrahám Rafael, Engel Tevan István, Józsa János, Kondor Béla, Kovács Tamás, Rékassy Csaba és Maurer Dóra.

Zászkaliczky Zsuzsanna: *„Transzszubsztanciáció”
Karátson Gábor bibliai akvarelljeiben*

Karátson Gábor (1935–2015) festészetének utolsó nagy korszakát a bibliai sorozatok teszik ki: 230-nál több lap készült a Biblia hat könyvéhez. Az akvarellek többsége megjelent az egyes bibliai könyveket „illusztrálva”. Az Ószövetség első könyvéhez készült akvarellek mindössze néhány kiállításon szerepeltek. A művész több helyen vallott arról, hogy számára a megértés kulcsa a festés: „Számomra a bibliai akvarellek a Bibliáról való elmélkedést jelentik, vizsgálódást jelentenek a jelentések körében, mondjuk ki, imát, egy olyan vállalkozás újrafelvételét, amelyet a régebbi festészet mindig is gyakorolt, és soha nem adott fel.” Az „imitáció” mint „a képen kívüli tárgy és a képfelületen megjelenő kép közötti összefüggés” a

vizsgálódás tárgya: a művek illusztrációk-e, a bibliai akvarellek világa mennyire önálló, „ősképszerű” képnelv, mennyire lehet független az évszázados ikonográfiai hagyománytól, mennyiben tekinthető szuverén kommentárnak, illetve hogyan érvényesül a karátsoni hármasság ezekben a sorozatokban?

Neogótika és műemléki helyreállítás (angol nyelvű szekció)

Szekcióvezető: Sisa József

A neogótika mint stílusirányzat és szellemi mozgalom Európában és Észak-Amerikában is jelentős szerepet játszott, azonban Közép-Európában különösen sajátos pozíciót foglalt el. A kérdés, hogy e stílus német eredetű volt-e, vagy inkább a nemzeti múltban gyökerezett jelentősége, sok neogótikus építészt foglalkoztatott. A mozgalom meghatározó, sőt vitathatatlanul legfontosabb alakja Friedrich Schmidt (1825–1891) volt, a bécsi Képzőművészeti Akadémia professzora. Schmidt tanári tevékenysége és karizmatikus személyisége erőteljes és tartós hatást gyakorolt tanítványaira, akik később a régió gótikus stílusú építészetének és műemléki helyreállításainak

meghatározó alakjaivá váltak a 19. század második felében. Theophil Hansen hasonló, központi szerepet töltött be ugyanebben az időszakban, a neoreneszánsz stílus vezető képviselőjeként – az ő munkásságának 2024-ben Bécsben nemzetközi konferenciát is szenteltek.

A Látkép Fesztivál jelen szekciója Friedrich Schmidt munkásságát ezúttal elsősorban közép-európai összefüggésben vizsgálja, valamint bemutat néhány jelentős építészeti és projektet a Monarchia más kiemelkedő központjaiból is. A hangsúly az építészek hálózatán, a közösség formálódásán, fennmaradásán vagy esetleges felbomlásán lesz: hogyan alakult ki ez a kör, mennyiben maradt egységes, vagy épp távolodtak el egymástól a tagjai, s hogy Schmidt eredeti elképzelései és a helyi törekvések miként voltak – vagy éppen nem voltak – összeegyeztethetők.

Előadások

Matthias Boeckl: *Neogótika Ausztriában: Friedrich von Schmidt világnézete és bécsi épületei*

A württembergi származású kőfaragó és későbbi építész, Friedrich von Schmidt (1825–1891) a neogótikus építészet központi alakjává vált Közép-Európában. Kiemelkedő szerepét a gótikus építészet mélyreható technikai és történeti ismeretének, a középkori épületek helyreállítására és befejezésére irányuló tevékenységének (például a bécsi Szent István-székesegyház esetében), saját tervezésű alkotásainak, valamint a Bécsi Képzőművészeti Akadémián folytatott több évtizedes oktatói munkásságának (1865–1891) köszönhetette.

A szimpóziumra tervezett előadás Schmidt bécsi építészeti életművét, elméleti írásait, valamint ezek ellentmondásos recepcióját állítja középpontba. Elsőként arra a kérdésre keres választ, hogy bécsi alkotásai (városháza, Akadémiai Gimnázium, több templom, valamint a Reichsrat (Parlament) és a Votivkirche pályázati tervei) milyen mértékben tekinthetők „középkorinak” típusukban, stílusukban és

építéstechnikájukban. A kutatás már korábban is cáfolta azt a nézetet, hogy Schmidt épületei valóban „középkoriak” lennének, és őt „gótikus racionalistaként” jellemezte (Haiko, 1994). Az előadás most Schmidt neogótika-felfogásának „ideológiáját” és annak világnézeti (politikai) pozicionálását vizsgálja meg. Milyen program rejlik Schmidt tudatos szerénysége mögött, aki sírfeliratán is egyszerű „kőfaragóként” határozza meg magát, miközben építészeti öröksége alapvetően formálta kora városképét? Mely tervezési és elméleti alapelveit vette át a modern építészet? És melyek maradtak máig is relevánsak?

Hana Tomagová: *Friedrich Schmidt és a csoportos tanulmányutak jelensége a cseh területeken és Felső-Magyarországon*

Az előadás a nagyobb létszámú, kiválasztott tehetséges hallgatók számára szervezett csoportos tanulmányutakra összpontosít, amelyeket Friedrich Schmidt (1825–1891) 1861-ben vezetett be a Bécsi Képzőművészeti Akadémián kidolgozott innovatív oktatási koncepciójának részeként. A korabeli

jelentések, valamint F. A. Lehner és kortársai visszaemlékezései alapján a tanulmányutak menetét részletesen sikerült rekonstruálni. Az Akadémia Grafikai Gyűjteményében őrzött nagyszámú helyszíni ceruzarajz felhasználásával az előadás részletezi Schmidt helyszínválasztásait. Kiemelésre kerül Schmidt hangsúlyos elvárása az épületek helyszíni, közvetlen tanulmányozására és részletes felmérésére, amelyet levelezései – például I. Henszlmann-nal – is megerősítenek. Emellett feltárul Schmidt érdeklődése a történeti adatok és tervrajzok iránt is, amit például a donnersmarki kápolnával azonosított gótikus pergamen tervrajz felismerése is illusztrál. Az előadás második része az elkészült pontos rajzok dokumentációs értékét hangsúlyozza, amelyek különösen fontos források a mára elpusztult középkori építészeti elemek megértésében. Ezt a tételt alátámasztják Mocker rajzai is, amelyek a pozsonyi klarissza és ferences templomok mára elveszett gótikus vízköpőit ábrázolják, valamint A. Nedelkovits Zlatá Koruna-i felmérései. Ez a megközelítés nemcsak Schmidt módszertani koncepciójának mélyebb historiográfiai megértését teszi lehetővé, hanem kiemeli a tanulmányutak jelentőségét is a történeti

építészeti kutatás módszereinek megalapozásában – melyek hatása mindmáig érezhető a tudományos gyakorlatban.

Dragan Damjanovic: *Neogótikus helyreállítások Horvátországban*

A 19. században Horvátországot is elérte az a restaurálási hullám, amely egész Európában a középkori épületek iránti fokozott érdeklődéshez kapcsolódott. A század első felében az érdeklődés a középkori építészet iránt fokozatosan nőtt, és ezek az épületek lassan történeti és nemzeti emlékművekké váltak, ösztönözve ezzel az első neogótikus helyreállítási kezdeményezéseket. Ekkoriban az egyházi épületeken végzett restaurálások még kisebb léptékűek voltak. A zágrábi székesegyház példája is mutatja, hogy a legelterjedtebb gyakorlat a barokk berendezések eltávolítása és új neogótikus elemek beszerzése volt. A nagyobb szabású helyreállítási projektek elsősorban erődítményekhez és kastélyokhoz kapcsolódtak. A legfontosabb munkálatokat Laval Nugent, a Habsburg Birodalom kiemelkedő hadvezére vezette, aki átalakította többek

között a Trsat, Bosiljevo és Dubovac erődtárményeit. Az 1850-es évektől megkezdődött a Trakošćan, Maruševec és más kastélyok restaurálása is. Az 1870-es évektől kezdődően, elsősorban Josip Juraj Strossmayer, a đakovói püspök támogatásával, Horvátországban is meghonosodott a középkori műemlékek helyreállításának akkor „tudományosnak” tekintett módszere. Strossmayer több projekt során alkalmazta Friedrich von Schmidt építész, akinek tervei alapján először a zágrábi Szent Márk-plébániatemplomot restaurálták. Ezt követően indult meg a zágrábi székesegyház helyreállítása, amelyet végül Schmidt tanítványa, Herman Bollé fejezett be. Bollé a 19. század utolsó évtizedeiben és a 20. század elején számos más gótikus templomot is restaurált, például a križevci görögkatolikus székesegyházat, valamint a zágrábi és iloki ferences templomokat. Munkásságában több más, Schmidt-tanítvány (így például Josip Vancaš és Vincenz Rauscher) is fontos szerepet játszott. Ezeket a beavatkozásokat akkoriban az épületek eredeti középkori állapotába való visszatérésként értelmezték, ami a gyakorlatban rendszerint radikális átépítést jelentett, az egységes és „tisztá” stíluskép érdekében.

Anna Minta: *Esztétikai ideálok és társadalmi ambíciók: neogótikus építészet a 19. század végén*

A 19. század második felében számos monumentális épület – szakrális és világi egyaránt – gótikus stílusban épült. Előadásom tézise szerint ez a stilisztikai választás nem csupán az esztétikai ízlés kérdéséből, illetve a gótika általánosan elismert státuszából – mint a legmagasabb rendű spirituális és keresztény építészeti formából – fakadt. Sokkal inkább arról van szó, hogy a (neo)gótika választása gyakran egy ambiciózus társadalmi reformprojekt részeként valósult meg. A neogótika értelmezhető a konzervatív katolicizmus szellemében megvalósuló erkölcsi mozgósítás és társadalmi nevelés eszközeként is. A stílus, az ikonográfiai program és az értékek kommunikációja révén – amely egy idealizált középkori múlt felidézésére épült – a monumentális neogótikus reprezentatív épületek a keresztény értékek és a közösségi szellem széles körű népszerűsítését célzó nevelési törekvések központjaivá váltak.

Nyugat és/vagy Kelet. És? Vagy?

Szekcióvezető: Kelényi Béla

A 19. és 20. században még áthidalhatatlannak tűnt a különbség Nyugat és Kelet, vagy inkább a Nyugat és a rajta kívül eső, semmiképp nem csak a földrajzi megnevezéssel behatárolható, *limesen* túli világok között. A magát megújítóként deklaráló modern és a több-kevesebb joggal hagyományosnak nevezett értékrendet követő társadalmak közötti, alapvetően a politikai, gazdasági, vallási és kulturális ellentétekből következő, évszázadokra visszamenő konfliktus leginkább a rajta kívül eső világ meghódítását és domesztikálását jelentette a Nyugat számára. Mára azonban a helyzet jelentősen megváltozott. A 20. század második felétől lezajló posztkoloniális folyamatok után ugyanis már nemcsak egyenrangú félként, hanem versenytársként jelenik meg az identitását a korszak szükségleteinek megfelelően kialakító Kelet a lassan átformálódó identitású Nyugattal szemben. Hogyan tükröződik ebben a közegben a keleti művészet nyugati interpretálása, és hogyan jelenik meg a nyugati világ az egyre nagyobb helyet követelő keleti művészet reflexióiban? Vagy ez

már nem elsősorban a Nyugat és a Kelet, nem is a modernizmus és a hagyomány, hanem a nyugati és keleti társadalmakon belül létrejött változások, és a bennük kialakult új etnikai és kulturális szigetek problémája? A szekcióba a fenti kérdésekre reflektáló, vagy a vizsgálódást ezek alapján felmerülő újabb szempontokkal gazdagító előadásokat vártunk.

Előadások

Forgács Éva: *A nyugaton félrértett orosz avantgárd*

A belső ellentétek által megosztott orosz avantgárd az 1920-as évek elején egymással késhegyig menő vitákat folytató csoportokra oszlott, miközben Németországban, Franciaországban, és Hollandiában rendkívüli érdeklődés mutatkozott az új társadalmi berendezkedésű ország új művészete iránt. Elsősorban progresszív művészek fűztek reményeket esetleg követhető új, radikálisan innovatív mintákhoz. Vladimir Tatlin, Kazimir Malevics, Alexander Rodcsenko és a konstruktivisták, illetve a szuprematisták mozgalmi már azelőtt legendákká váltak, mielőtt magukat a műveiket megismerhették volna. Amikor ez az orosz

művészet valamennyire megismerhetővé vált Nyugat-Európában a rendkívüli erőfeszítések árán megrendezett, 1922-es berlini Első Orosz Kiállítás révén, valamint El Liszickij rövid életű, háromnyelvű, *Veshch, Objet, Gegendtand* című folyóiratából, a korabeli nyugati kritikákból félreértés olvasható ki részben valamiféle csalódottság, részben a fontos részletek ismeretének hiánya miatt. Ennek koncepcionális, személyes és politikai okairól, valamint részleteiről szól az előadás.

Baldavári Eszter: *Kelet és Nyugat találkozása ornamensben és szerkezetben*

A 19. században a nyugati nyitás az egzotikus Kelet felé az építészet területén többféle indítást hordozott magában. Egyrészt a teret kívánták közelebb hozni, hidat képezni ornamenseiben például a Szentföld és a Nyugaton akkoriban épült zsinagógák között. Fordítva is igaz volt, hiszen a nyugati felekezetek missziós tevékenysége is testet öltött Ázsiában. A misztikus Kelet történetei és atmoszférája kecssegető díszletnek bizonyult, ezért hazánkban is számos vigalmi épület és negyed valósult meg

mecsetekkel, török kutakkal és egyéb látványelemekkel. Később a modern szellemi áramlatok részeként a keleti ornamens logikus felépítésében és színhasználatában látták a megújódást, ezért számos középületen és lakóházon jelentek meg orientalizáló díszítőelemek. Ezt a törekvést erősítették a világutazó tudósok és művészek tapasztalatai, akik az ázsiai népelethez köthető formák építészetbe és társművészetekbe átültetett hatására hívták fel a figyelmet. Mindeközben a folyamatosan fejlődő Nyugat a modern szellemiség példájává vált, amely az ázsiai nagyvárosokban is teret nyert. Az előadás a kölcsönös egymásra hatás egy-egy példáját mutatja be meghatározott szempontok alapján, amely olyan 19–20. századi és kortárs magyar építészek alkotásait ismerteti, akiknek lehetőségük nyílt evangélikus templomot vagy múzeumot tervezni Indiában, iskolát a helyi klimatikus viszonyok figyelembevételével Kambodzsában, vagy részt venni a modern Japán első pékségeinek és luxusklinikáinak létrehozásában.

Dénes Mirjam: *Kelet és Nyugat között: a Herendi Porcelánmanufaktúra helye a japonizmus*

keretrendszerében

A 2021-es, első Látkép-konferencián arról beszéltem, hogy a pécsi Zsolnay-gyár keleti mintagyűjteménye milyen módon inspirálta a gyár 19. század végi és 20. század eleji japonizáló arculatát. A kutatás eredményeit a *Lüszterlepkék és Mázmadarak – A Zsolnay Múzeum japán gyűjteménye és a Zsolnay-japonizmus* című kiállítás mutatta be (2022), s arra is rávilágított, hogy számos japonizáló Zsolnay-alkotást nem japán (vagy kínai) kerámiák, hanem a Herendi Porcelánmanufaktúra termékei inspirálták. Herend a magyar japonizmus legkorábbi, s a 19. századi európai porcelánipar fontos és nemzetközileg is elismert képviselője. A 2024–2025-ös alapkutatásom Herend keleti inspirációjú mintakincsének teljes feltérképezésére irányul, illetve kutatja annak közvetlen és közvetett forrásait, valamint a manufaktúra kapcsolati hálóját. A kutatás legfőbb kérdései: Mikortól és milyen forrásokból merítve van jelen a „Kelet” a herendi porcelánművészetben? Mely ázsiai kerámiatípusokat használtak előképekként, s milyen módosulásokon mentek át a kölcsönzött (vagy eltulajdonított) motívumok? A motívumokon túl

merített-e egyebet Herend a Kelet kerámiakultúrájából? A vizsgálódás célja, hogy megállapítsuk, hogyan illeszthető bele (beleilleszthető-e?) a Herendi Porcelánmanufaktúra orientális termékskálája a japonizmus művészettörténeti keretrendszerébe, s milyen súlyt képvisel mindez a 2026-ban kétszáz éves manufaktúra történeti narratívájában.

Mecsi Beatrix: *Nyugat és/vagy Kelet? A művészettörténeti narratívák átalakulása a dél-koreai középiskolai tankönyvekben*

A művészettörténet nyugati gyökerű, analitikus gondolkodásmódja hosszú ideig periférikus szerepbe szorította a nem nyugati művészeteket. Ez a szemlélet világszerte hatást gyakorolt, így Keleten is meghatározta a művészeti oktatás szerkezetét. A dél-koreai középiskolai művészeti tankönyvek esettanulmánya jól tükrözi, hogyan alakult át Kelet és Nyugat viszonya a tudományos diskurzusban és az oktatásban. Előadásomban az 1950-es évektől napjainkig vizsgálom a dél-koreai felső középiskolás művészeti tankönyvek narratíváit, feltárva, hogyan

módosult a nyugati művészet központi szerepe, miként integrálták a koreai és keleti művészeti hagyományokat, és milyen politikai, ideológiai tényezők formálták ezt a folyamatot. Az 1950-es években a nyugati művészet még univerzális normaként szerepelt, később viszont a koreai művészet került előtérbe, míg a 2010-es évektől a globális vizuális kultúra és az alkalmazott művészet hatása is megjelent. Diskurzuselemzés és vizuális reprezentációs vizsgálatok segítségével térképezem fel, hogyan változott a nyugati és keleti művészet bemutatása, milyen szerepet kapott a koreai művészeti hagyomány, és hogyan formálódott az interpretációs keret. A tanulságok túlmutatnak a koreai kontextuson: a nyugati művészettörténet dominanciája fokozatosan oldódik, és egy plurális, globális művészettörténeti narratíva formálódik, amelyben Kelet és Nyugat oppozíciója egyre inkább a kulturális identitások dinamikus együttélésévé válik.

Miklósvölgyi Zsolt: *„Se a NYUGAT, se a KELET” – Alternatív eurázsiai futurizmusok a kortárs képzőművészetben*

„Se a NYUGAT, se a KELET, hanem csillagközi invázió. Oda és vissza!” – szól a Hungarofuturista Kiáltvány (2018) vonatkozó passzusa, amely egyúttal a tervezett előadás geokulturális orientációit is kijelöli, hiszen az a kortárs képzőművészeti diskurzusok spekulatív világépítési stratégiái közül ezúttal elsősorban a különböző alternatív keletfuturisztikák kritikai feltárására tesz kísérletet. Az előadás során olyan, az egykori berlini fal keleti oldalától egészen a kínai nagy fal nyugati oldaláig húzódó eurázsiai tájékokat „belakó”, fikció és valóság határán mozgó kortárs művészeti gyakorlatokat veszünk górcső alá, mint a *Slavs and Tatars* alkotói kollektíva projektjei; az egykori keletnémet régióból származó Henrike Naumann művészete és az Ostalgie/Ossiefuturismus problémája; Monira Al-Qadiri és a GCC kollektíva installációi, valamint általában az Öböl menti arab régiókra fókuszáló *Gulf Futurism* jelensége; vagy épp Lawrence Lek a kortárs kínai technokulturális átalakulások disztopikus realista olvasatait nyújtó

sinofuturista képzeletgyakorlatai. Ezeknek a kortárs művészeti pozícióknak a feltárásán keresztül az előadás voltaképp arra keresi a választ, hogy miképpen lehet, egyáltalán meg lehet-e haladni azt a hidegháborús logikára alapozott uralkodó geokulturális logikát és az ebből származtatott jövőnarratívákat, amely mindmáig Kelet és Nyugat dichotómiáira épül.

Ökológia és művészettörténet

Szekcióvezető: Sidó Anna

E kísérleti szekció egy speciális elemzési szempont köré szerveződik: a vizuális művészeteket ökológiai, ökokritikai aspektusból vizsgálja. Az ökokritika először az irodalomtörténet területén, majd később a művészettörténet terepén is megjelenő elmélet, amely a műértelmezés során az alkotás, a szerző és a természet kapcsolatának feltárását, az ökológiai összefüggések megmutatását tűzte ki célul.

Az előadásokban olyan témák feltárását várjuk, amelyek a természet és a vizualitás viszonyát elemzik. A vizsgálat érinthet egyéni életműveket, különféle korszakokat és műfajokat, feltárva a természethez való viszonyuk esztétörténeti, filozófiai, ideológiai,

narratív vagy mikrotörténeti összefüggéseit. Az elemzések kiterjedhetnek a kortárs művészeti, ezen belül a kutatás alapú művészeti produktumokra, akár művészettelméleti kutatásokra, illetve a szakmához szorosan köthető kiállítási, kurátori projektekre is. A szekció előadásai interdiszciplináris szemléletet és módszertant ígérnek, amelybe az aktivista, részvételi megközelítések éppen úgy beleférnek, mint az elméleti keretek feltárása. A szekció egyik célja annak a feltérképezése, hogy az ökológiai nézőpont miképpen jelenik meg a művészettörténeti diskurzusokban. Az ökológiai válság, valamint a klímaváltozás problémái egyre intenzívebben részei a nyilvános közbeszédnek és a kultúra különböző területeinek, amelyben a környezet és kultúra örök és globális viszonyrendszere, valamint szempontja minden bizonnyal a művészettörténet területét sem hagyja érintetlenül.

Előadások

Földi Eszter: *Ökokritika és képzőművészet.
Módszertani kísérlet*

Az 1970-es évek vége óta létező ökokritika – amely az irodalmi művekben megjelenő természetábrázolást elemzi ökológiai szempontból – a humánökológiai válság eszkalálódásával mintegy szükségszerűen lépett elő, mint aktuális vizsgálati módszer. Az ökokritika lehetőséget ad arra, hogy a művészeti alkotásokat ne esztétikai, történeti, stílustörténeti szempontok szerint elemezzük, hanem az általuk megjelenített anyagi, tárgyi kultúrát, ember és természet, ember és környezete viszonyát olvassuk újra ökológiai nézőpontból. Az utóbbi bő húsz évben az ökológiai szemlélet megjelent a művészettörténeti kutatásban is, nemcsak a kortárs, az ökológiai válságra reflektáló művészeti projektekkel összefüggésben, hanem a történeti korszakokra vonatkoztatva is. Előadásomban azt vizsgálom, hogy milyen alkalmazási lehetőségei vannak az ökokritikai módszernek a művészettörténeti kutatásban, egyben kísérletet téve a 19. század harmadik harmadában széles körben

elterjedt művészeti irányzat, a képzőművészeti naturalizmus ökológiai szempontú értelmezésére.

Tóth Áron: *„Una terza natura”, avagy a természet tökéletesítésének illúziója*

A reneszánsz és barokk kertművészen kívül talán nincs is még egy művészeti korszak és irányzat, ami egyértelműbben kifejezné a kora újkori nyugati embernek azt a hitét, miszerint a természet tökéletesítése szükséges és kívánatos. Az a nézet, hogy a természetnek segítségre van szüksége a tökéletesebbé váláshoz és a „harmadik természet” legfelső fokának eléréséhez, mélyen a tudományos forradalom matematikai-mechanikai világlátásában gyökerezett, ami a kerttervezésre is hatott. A 17. és 18. században a geometrikus kertek így a természet feletti uralmat, s ezzel együtt a politikai hatalmat fejezték ki. Milyen kultúrtörténeti és filozófiai összefüggések keretrendszerében értelmezhető ez a mára már idejétmúlt szemléletmód? Milyen előzményei voltak a nyugati gondolkodásban, milyen kritikák érték a tárgyalt korszak végén, és mit kezdhetünk az örökségével a 21. század ökológiai

válsága közepette? A reneszánsz és barokk kertek gazdag kulturális örökséget képviselnek, de fenntarthatók és a következő nemzedékek számára átörökökíthetők lesznek-e a klímaváltozás hatásainak következtében?

Hajnal Márton: *Romok az antropocén korában*

Bruno Latour szerint az antropocén kihívása abban áll, hogy az embernek fel kell ismernie, hogy nem egyedül, hanem csak sok más ágenssel való kölcsönös függésben alakíthatja a sorsát. Az alkalmazkodáshoz egy újfajta világszemléletre van szükség, amely egyben a bevett kultúrafogalmunk átértékelésével is jár. Ebben a rom kiemelt szerepet kaphat: határjelenségként érzékletessé teheti a kultúra és a természet alkotásának összekeveredését, valamint dekonstruálja a megszokott aktív-passzív dichotómiát. Ahogyan az antropocén, úgy a rom is felforgatja a megszokott lineáris időfelfogást és az emberi célelvűséget. Nem véletlen, hogy az antropocénnel kapcsolatos diskurzusban a romok többféleképpen is megjelennek: például a populáris alkotásokban látható posztapokaliptikus, általában végletekig esztétizált,

fiktív épületmaradványok formájában, de ugyanígy a klímaválsághoz köthető katasztrófák nyomán visszamaradt természeti és épített romok is szerves részét képezik a vizuális megjelenítéseknek. Előadásomban az antropocén és a rom kapcsolatának különböző aspektusait mutatom be, különös figyelmet fordítva az ókori és középkori romokra: statikus mementók helyett időben változó ökoszisztémaként értelmezem őket, amelyek megtapasztalhatóvá teszik az emberi és nem-emberi ágensek együttes munkáját, és ezáltal az antropocén sajátos tapasztalatát is.

Váraljai Anna: *Kohósalak, térbomlás. Sz. Kováts Margit (1930- 1997) hatvanas, hetvenes évekbeli munkáiról*

Sz. Kováts Margit 1930-ban született Mindszenten, Winkler László tanítványaként végezte el a Szegedi Pedagógiai Főiskolát, ahol később tanársegédként és gyakorlóiskolai tanárként dolgozott. Munkássága során a bioromantika jegyében nedves papírra készített színes tusképekkel, valamint olajfestményekkel dolgozott, amelyek természetes és növényi formákat idéznek. Recepciója tekintetében nem lép túl a regionális ismertségen: szegedi, szentesi

és kiskunhalasi tárlatokon, valamint pedagógiai művészek és nyári rajztanári művésztelepek kiállításain mutatkozott be, 1997-es halálát követően pedig munkássága feledésbe merült. Szegeden élő művészettörténészként fontosnak tartom a regionális helyzetükből, valamint női mivoltukból fakadó, elfeledett művészek fókuszba emelését, ezért előadásomban Sz. Kováts Margit hatvanas, hetvenes években készült, vidéki közgyűjtemények raktáraiban és családtagoknál „elfekvő” életművét szeretném bemutatni, különös tekintettel a hatvanas-hetvenes években keletkezett absztrakt olajképekre, grafikákra. A dekonstruált, erodált, természeti elemeket megidéző, címadásukban is ezekre utaló (*Bozóttűz, Kohósalak, Lukacsos, Térbomlás*) munkák a szocializmus időszakának egy páratlanul izgalmas, mai szemmel nézve elsősorban az ökofeminizmus elméleti apparátusa felől értelmezhető szegmensét adják. Olyan teoretikusnak is tekinthető műveket teszek tehát vizsgálatom tárgyává, amelyek diskurzusba hozhatók a napjainkban releváns ökofeminista narratívákkal.

Táj, változással

Szekcióvezető: Róka Enikő

A szekció a hazai táj művészi megjelenítésével, különböző értelmezéseivel foglalkozik a 19. századtól napjainkig. Mi motiválta bizonyos vidékek ábrázolásának elterjedését a 19. században, hogyan kapcsolódott össze a lokális hagyománnyal, a nemzettudattal, annak változásaival és a történeti emlékezettel? Milyen képzeteket hordoztak és örökítettek át ezek a művek? A 19. században kialakult tájfestészeti toposzok hogyan éltek tovább és milyen jelentésmódosulásokon mentek keresztül a 20. század folyamán? A Trianon utáni irredenta ikonográfiában a nemzeti táj mellett megjelent a térkép mint a területhez kötődő identitás és a nemzeti integritás szimbóluma. Hogyan formálódtak a két világháború közötti korszak vizuális kultúrájának térkép- és tájmotívumai, majd éledtek újra a rendszerváltás után, s ennek milyen populáris grafikai és kortárs művészi-kritikai olvasatai ismertek? A fotográfia és a digitális médiumok hogyan tágították ki a tájábrázolás műfaji határait a 19–21. század során? A szekcióba olyan előadásokat vártunk, amelyek egyes művek, alkotók,

műcsoportok, művésztelepek elemzésén keresztül a műfaj hagyományaira, jellemzőire, jelentéseire reflektálnak, vagy átfogó módon a kontinuitás és változás jelenségeit és okait kutatják egy-egy korszakban, vagy történeti periódusokon átívelően.

Előadások

Boncz Hajnalka: *„A közművelődés és a polgárosodás szolgálatában” - Thomas Ender (1793–1875) akvarell sorozata az MTA könyvtárának gyűjteményében*

Az előadás tárgya Thomas Ender (1793–1875) 220 darabból álló, a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ Adattárában őrzött akvarellegyüttese, amely Waldstein János (1809–1876) ajándékaként 1868-ban került az intézmény tulajdonába. Az akvarellsorozat lapjain a művész Felső-Magyarország tájait, várakat (várromokat), kastélyokat és természeti képződményeket egyaránt megjelenített. Az egyes tájegységek képi dokumentálásának számos előzménye ismert a művészettörténeti kutatás számára. A 19. század folyamán a művészi módon kivitelezett tájrögzítést a

különböző tudományágak (természet, társadalom- és történettudományok) előszeretettel hasznosították (és hasznosítják ma is) „segédanyagként”. A tudományok vizuális támogatásán túl nem tekinthetünk el – főként a magas rangú megrendelő esetén – a megrendelés háttérében álló különböző politikai és/vagy ideológiai motivációktól, de a művész személyétől sem. Az akadémiai gyűjteményben őrzött akvarellsorozat bemutatásakor arra igyekszem fókuszálni, hogy a festő milyen elképzelés alapján választotta ki a tájegységeket, illetve maga a gyűjtemény és az adományozói gesztus miként illeszthető be a nemzeti diskurzus történetébe.

Veszprémi Nóra: *A történeti tájkép alakváltozásai a 20. század elején*

A történeti tájkép a 19. századi magyar művészet emblematikus műfaja volt. A régmúlt ember alkotta maradványait az örökké megújuló természetben ábrázoló képek egyszerre utaltak a nemzet régi dicsőségére, a mulandóságra, a kor népszerű kísértettörténeteire és a természet leigázhatatlan hatalmára. Az időt és helyet egy képbe sűrítő

ábrázolások segítettek a nemzet területét és múltját együtt, egymás összefüggésében definiálni; ennek köszönhetően a műfaj az első világháború és az ország területének megváltozása után új jelentésekkel telítődött. A nemzeti tartalom mellett azonban a történeti tájkép tágabb értelemben is szólt civilizáció és természet viszonyáról; arról, hogy az ember hogyan formálja – talán visszavonhatatlanul – a tájat. Az iparosodás és modernizáció korában ez a kérdés mindinkább aktuálissá vált, és új tartalmakkal gazdagította a történeti tájábrázolást is. Az előadás azt vizsgálja, hogyan alakította át a történeti tájkép műfaji konvencióit, jellegzetes motívumait, megjelenési formáit a politikai, ipari, gazdasági és művészeti modernitás a 20. század elején. A magyar példák tárgyalása mellett kitekint arra is, hogy miként fejlődött a műfaj 19. századi hagyománya az Osztrák–Magyar Monarchia más utódállamaiban, és különböző változatai hogyan tükrözték a közös történelem eltérő értelmezéseit.

Katona Anikó: *A történelmi tájfestészet jelentésváltozatai. Egy 19. századi műfaj átalakulása a területvédő- és revíziós propagandában (1918 – 1940)*

Előadásom azzal a kérdéssel foglalkozik, hogyan használta fel a területvédő, majd revíziós propaganda a 19. századi történelmi tárgyú tájfestészet műfaját, annak eredeti politikai jelentéseit megváltoztatva. A haza tájait ábrázoló látképek a 19. század elejétől a soknemzetiségű Habsburg Birodalomban a közös, államnemzeti identitástudatot igyekeztek erősíteni. A romok, várak ábrázolásai a közös történelmi narratívát hangsúlyozták. A területvédő, majd irredenta vizuális kommunikációban a helyszínek történelmi jelentőségének hangsúlyozása már nem az államnemzeti identitást, hanem az etnikai alapú nemzetfelfogást és a magyar felsőbbrendűséget fejezte ki. Ezek a helyszínek immár hangsúlyosan a magyar történelem emlékeiként jelentek meg. A várak például kizárólag a magyarok Nyugatot a barbárságtól megvédő harcainak monumentumai lettek. Ugyanakkor az első világháború után önállóságukat el-, illetve visszanyert szomszédos országok képi reprezentációiban ugyanezek a helyszínek más

jelentésekkel szerepeltek. Így például a várak a szlávok hősi harcinak színhelyei, a Kárpátok havas bércei pedig a szlovák, a cseh, a román és a lengyel identitás számára egyaránt a haza hegyei, ahogy a magyar vizuális propagandában is ezt a szerepet kapták. Előadásomban a látképekhez kapcsolódó burkolt politikai üzenetek ütköztetésére vállalkozom, a legkülönbözőbb populáris és alkalmazott művészeti területekről vett példákon keresztül.

Fisli Éva: *A tájképek diszkrét bájtjai*

A fotográfia és a digitális médiumok hogyan tágították a tájbrázolás műfaji határait a 21. században? A digitális eszköztár és a mesterséges intelligencia hogyan változtathatja meg a képalkotási módokat? Hogyan keverednek össze a meglévő nézői beidegződések? Miképpen puhulnak fel a hagyományos képértelmező stratégiák? Miféle városképek összegződnek a meglévő sémák alapján? Mit árulnak el a digitális képalkotás új lehetőségei és a virtuálissá váló természeti képek „környezetünk természeti reprezentációvá redukálódásáról”? Milyen módon változik az interneten talált tájképek

vizualitása, ha kamera nélküli eljárások során készülő képekkel keresztezik? Lehetnek-e tájképek a különféle természeti elemek, vagy inkább vizuális sémák szintézisei? Előadásomban – többek között – Zagyvai Sári munkái nyomán igyekszem e kérdésekre válaszolni.

Tárgy, politikum, identitás - néprajzi perspektívák *(néprajztudományi szekció)*

Szekcióvezető: Fülemile Ágnes

A szekcióban a BTK Néprajztudományi Intézet Folklór Osztályának három és a Történeti Néprajzi Osztályának egy munkatársa mutatja be tudományközi, határterületeket érintő kutatásainak a vizualitás irányába mutató dimenzióit. *Mikos Éva* transzdiszciplináris kultúratudományi munkásságának egyik fókusza a 18-19. század populáris műfajainak, a ponyva- és kalendárium irodalomnak (a részben) imagológiai elemzése, a képi és narratív sztereotípiák közötti kapcsolatnak, a grafikai előképek szerepének a vizsgálata az auto- és heterosztereotípiák kulturális konstrukciójában. Ezúttal az idegenség élményének nyugati konceptualizálását, a „vadakról” alkotott

toposzokat veszi górcső alá. *Tamás Ildikó* kiemelkedő nyelvismerettel, jelentős tereptapasztalatra támaszkodva kutatja a Skandinávia északi részén kisebbségi helyzetben élő számik (lappok) kultúráját. Előadása bemutatja, hogy a számi identitás kifejezésének, az önképnek, ugyanakkor a népcsoportról kívülről alkotott képzetek megszerkesztésének is hogyan alkotja integráns részét az öltözet, amelynek szimbolikája, revitalizációja és „kisajátítása” összetett társadalmi, politikai és posztkolonialista kulturális diskurzus tárgya. Az intézet Folklór Osztályán komoly szövegfolklorisztikai, textológiai kutatások folynak, de az olvasástörténet, a populáris olvasmányok interdiszciplináris kérdéseivel is több kolléga foglalkozik. *Domokos Mariann* többek között a korai illusztrált mesekiadásokat, így például a magyarországi Grimm-mesehagyományt vizsgálja. Nemrégiben elkezdett új kutatása a szocializmus időszakának népmeséket és műmeséket álló képkockákon megjelenítő diafilmjeire, az 1950-es évektől fellendülő, államilag kontrolált diafilmgyártásra fókuszál. Előadása e kiaknázatlan vizuális médium elemzési lehetőségeire hívja fel a figyelmet. *Cseh Fruzsina* munkásságának fő vonulatát a

magyarországi kézműves ipartörténet sokrétű kutatása teszi ki. Néhány éve példás következetességgel dolgozza fel a szocialista háziipari szövetkezetek még fellelhető forrásait. Ezúttal az iparművészek és háziipari szövetkezetek együttműködésében megvalósult szőnyegkészítés példáján mutatja be a korszak gazdaság- és kultúrpolitikai ambícióitól áthatott esztétikai törekvéseket.

Előadások

Mikos Éva: *A vadság ábrázolása szóban és képen a 19. századi populáris olvasmányokon*

Az előadás a 19. század második felének kalendáriumaiából és olcsó füzetes nyomtatványaiból (ponyváiból) válogat a törzsi társadalmakkal kapcsolatos illusztrált írásokat. Ezek közül is azokat szeretné részletesebben bemutatni, amelyeken például az amerikai indiánok, a szibériai tunguzok vagy éppen az óceániai őslakosok kultúrájának szilajsága, szabadsága, korabeli szóhasználatával „vadsága” kerül a középpontba. Az előadás azt igyekszik megragadni,

hogy milyen a korszak irodalmában és művészetében kikristályosodó toposzok és sztereotípiák mozgatják azon szerzők tollát, akik a korabeli alsó középosztály, valamint a parasztság és városi munkásság körében népszerű olvasmányokat alkották. Az volna a kulcskérdés, hogy a narratív sztereotípiák hogyan alakulhattak képpé egy-egy konkrét esetben, illetve hogy mindez hogyan működik fordítva: egy-egy híresebb metszet, amely bejárhatta a korszak világsajtóját és a populáris kultúrájának szegmenseit, miképpen befolyásolhatta a törzsi kultúrákról kialakult narratívákat. További kérdés, hogy a populáris olvasmányokon, kalendáriumokban és ponyvanyomtatványokon megjelenő narratív és vizuális ábrázolás mennyiben tekinthető korszerűnek más társadalmi alrendszerek megközelítéséhez képest. A 19. század utolsó évtizedeire már megszilárdulhatott egy kifejezetten a populáris vagy tömegkultúrára jellemző megközelítés, amely korábbi korszakok elképzelései alapján épült fel, s szilárd rendszert alkotva későbbi évtizedekre is meghatározhatta a nagy példányszámban forgalmazott nyomtatványok attitűdjét és mentalitását a kérdésben.

Domokos Mariann: *Mesélő képek. A mesediafilmek intermedialitása és kultúraközvetítő szerepe*

Az előadás középpontjában egy idáig csak mérsékelt kutatói figyelemben részesített médium, az állóképek sorozatából megalkotott diafilm, illetve ennek egy sajátos és minden bizonnyal Kelet-Közép-Európában legismertebb fajtája, a meseadaptációkat közvetítő úgynevezett mesediafilm áll. Bár a vetített képek segítségével megvalósuló vizuális történetmesélés Európában nagy múltra tekint vissza (pl. a *magica laterna* és az üvegdiák révén), a népmesék és a klasszikus gyerekirodalomba sorolható műmesék magyar diafilmes adaptációi csak az 1950-es évektől, az államilag kontrollált, nagyipari diafilmgyártás elindulása óta dokumentáltak. Ettől kezdve a lángmentes, biztonságos filmnyersanyag felfalálásával párhuzamosan a mesediafilmek népszerűsége ugrásszerűen nőtt. A színes televízió általánossá válását megelőző évtizedekben – a keleti blokk számos országához hasonlóan – Magyarországon kizárólagosan a diafilmvetítés jelentette a házimozsi élményét. A családi környezetben történő dianézis mellett azonban a mesei tematikájú diafilmeknek az

intézményes oktatás keretei között is jelentős szerep jutott, amelyek a Kádár-korszak korszerű szemléltető eszközeiként az iskolai olvasmányanyag hatékony feldolgozását és elsajátítását segítették. A diafilmezés virágkorát térségünkben a 20. század utolsó harmadában élte, funkcióit az újabb audiovizuális eszközök vették át. A mesediafilm mint a vizuális narratívák speciális fajtája és a diafilmvetítés mint jellegzetes szociokulturális jelenség azonban nem tűnt el teljesen: sorra kerülnek elő az évtizedek óta padlásokon, pincékben porosodó diafilmek és közel háromszázféle (részben új készítésű) diafilmet forgalmaz napjainkban is a Magyar Diafilmgyártó Vállalat privatizálása után létrejött jogutód. Mindezek mellett a „diafilmvetítés és a diafilmmesélés magyar hagyománya” a hivatalos örökségéhesítési folyamatnak is a részévé vált azzal, hogy 2022-ben bekerült a kultúráért felelős minisztérium ágazati értéktárába. Az előadás annak a kutatásnak az eredményeit ismerteti, amely a folklorisztika felől tekint a magyar mesediafilmekre, és amelynek alapvető célja azon források és hatások azonosítása, amelyek a generációk meseismeretét befolyásoló diafilmek kép- és szövegvilágát alkotják.

Cseh Fruzsina: *Lánc – vetülék – nyüst. Népművészet – iparművészet – kultúrpolitika a szőnyegkészítésben az 1960-as évektől*

A szőnyegkészítés történetét és technikáit tekintve izgalmas határterületnek tekinthető. Az iparművészet az eltérő történeti háttérrel rendelkező technikákat és motívumkészleteket rendezte új harmóniába először a szecesszió jegyében. Az 1920-as évektől a nemzeti törekvésekkel átitatott gazdasági irányítás is elvárta, hogy az iparművészek (nem csak a szőnyegkészítésben) a népi ornamentikát felhasználva alkossanak új típusú használati tárgyakat. Az iparművészek és az általuk oktatót tervezők szőnyegszövő műhelyeknek terveztek, tanfolyamokon oktattak megélhetést kereső, paraszti, polgári sorból érkező asszonyokat. A második világháborúval ezek a műhelyek megszűntek, és az 1950-es évektől új gazdasági és kultúrpolitikai törekvések keretezték a népművészet tovább élését és az iparművészetet. A tárgyi népművészeti értékek átörökítését és a kor igényeinek megfelelő „aktualizálását”, eladhatóságát a *népi iparművészet*ként definiált stílus és esztétikai rendszer hivatott kézben tartani – egyensúlyozva a

hagyományosnak tekintett népművészet és iparművészet között. Az iparművészetben a szőnyegkészítés területén az 1960-as évektől jelentek meg azok a neves alkotók, akik részben a korabeli kultúrpolitikának megfelelően hoztak létre egy új esztétikai nyelvezetet, és kaptak teret a népi iparművészetben is. Ők a képzőművészet és az alkalmazott művészet határán keresték helyüket. Hogyan hatott vajon az 1950-es évektől a gazdaság- és kultúrpolitika, valamint az iparművészek megjelenése a népi iparművészetben a szőnyegkészítésre? Milyen stratégiákat alkalmaztak a szövetkezetek, amikor az iparművész tervezők mellett vagy ellen döntöttek? Hogyan jöttek létre az eladhatóság, az új típusú esztétikum és a hagyományosnak tartott motívumkincs és technika szempontjait egyszerre vagy külön-külön szem előtt tartó határtárgyak? Hogyan emlékeznek vissza az egykor iparművész tervezőkkel együttműködő szövők a munkára? Mi lett a minták sorsa, azaz hogyan öröklődtek tovább a szövetkezeti dolgozók kezén napjainkig?

Tamás Ildikó: *Etnikus tárgyak szerepe a posztkolonialista diskurzusokban*

A társadalmi aktivizmus és a politikai trendek gyakran merítenek a folklór formanyelvéből, így a folklórmotívumok számos esetben revitalizációs folyamatok központi szimbólumaiként jelennek meg. Jó példája ennek az európai őshonos kisebbség, a számik történelmének az 1960-as években induló és napjainkig tartó fejezete. Ennek a periódusnak az első időszakában a folklór felhasználása a kultúra felemelésével karöltve az etnikai identitás erősítését szolgálta, egyben kifelé is kommunikált, értéket és erőt demonstrált. A számi értelmiség az addig stigmatizált kulturális elemeket – mint a viselet, a *gákti* – állította a revitalizációs folyamat fókuszába. Ennek eredménye(ssége)ként a számi öltözet és dizájn felhasználása gyorsan túlnőtt a számi platformokon (pl. turisztikai, kereskedelmi és reprezentációs vonatkozásokban). A számik körében ez tüntetéseket és szellemi tulajdonjogi pereket is eredményezett, amelyekben kulturális (de tkp. a folklór kategóriájába tartozó) javaik kívülről általi szabad felhasználását próbálták korlátozni. Ennek következtében az

ezredfordulóra egy erősen bezárkózó stratégia vált jellemzővé, amelyben a kultúra, azon belül is a folklór alkotások feletti monopólium igénye jelent meg az őslakosok részéről. A 2020-as évek elejétől újabb szemléletmód formálódásának lehetünk tanúi, amelyben érezhető az újrainvitás és konvergálás több globális trenddel is. Ennek része az eredeti színháználattól történő elszakadás a ruhák esetében. A számik körében a ruha szimbolikája és viselése jelenleg is összetett kulturális diskurzus része, számos érzelmi összetevővel és közösségi szabályozással. A hagyományos viselet és annak változása így alkalmassá válik társadalmi és politikai történések bemutatására is. A számi posztkolonialista reakciók jól szemléltetik, hogy mind a homogenizálódásnak, mind az elkülönülésnek komoly kihívásokkal kell szembenéznie, és ennek egyik legnyilvánvalóbb indikátora a viselet. A (nép)művészeti és professzionális művészi tevékenység hivatalos nemzetközi definíciói és jogi szabályozása elkerülhetetlenné teszi a szembesülést a helyi közösségekben érvényes és a globális, közösségek feletti értelmezés ontológiai mélységű különbségeivel. A két kategória bonyolult kapcsolata még

szembetűnőbb, amikor saját államisággal nem rendelkező kisebbségek vagy őshonos etnikumok kulturális javainak felhasználási módjait vizsgáljuk.

Tárgyak, viszonyok — designkultúra-tudomány

Szekcióvezető: Horányi Attila

Mit jelent az iparművészet és a design tárgyairól azok tárgyisága felől gondolkodni? Ahol a tárgyiság egyrészt materialitást jelent, és az anyagot megmunkáló, rendelkezésre álló technikát és technológiát; másrészt a tárgyban megvalósuló használatra, illetve további funkciókra (kommunikatív, státuszt kifejező, dekoratív stb.) vonatkozó elképzeléseket, vágyakat, vitákat és legfőképpen döntéseket; harmadrészt testhez állóságot vagy annak hiányát, de mindenképpen viszonyt a mű és a testben megélt fizikai, társadalmi és kulturális tapasztalat között.

És mit jelent mindezt a képzőművészetre és az odatartozó műalkotásokra kiterjeszteni? Egyáltalán kiterjesztés-e ez, ha tudjuk, hogy a 19. század elejéig, a szépművészet autonómiája gondolatának megjelenéséig, szinte minden alkotás mögött a mai (designban használt) *brief*ekhez hasonló elképzelések,

megrendelői szándékok álltak? Kiterjesztés-e ez, ha az autonóm művek is sajátos tárgyiséggel (vagy éppen annak eliminálásával, határozott tagadásával) bírnak? Kiterjesztés-e ez, ha a képzőművészet alkotásai is, elkerülhetetlenül, térben, sőt terekben léteznek, működnek: a fizikain túl társadalmi, gazdasági, kulturális és más terekben?

Ben Highmore, a designkultúra-tudomány egyik diskurzusalapító tanulmányában ezt így fogalmazta meg: „A design érzékvilágokként való felfogása szerintem döntő lépés a designkörnyezet összefüggéseinek és a testek és tárgyak egybefonódásainak megértéséhez. Ezzel a megközelítéssel a makrologikus szemléletet visszük be a designba; a designt relék sorának tekintjük, a vizsgálódás »tárgyává« pedig »a dolog« helyett a dolgok és szubjektumok hálózatának viszonyrendszere válik. De ha a modern érzékvilágok a designt az elemek közötti, a tárgyak és a testek közötti relésorrá teszik, adott a mikrologikus megközelítés lehetősége is, mikor a figyelmet a makacs dologra, annak sajátosságára, anyagiságára irányítjuk. Ez azt jelenti, hogy a tárgyat nem néma dolognak tekintjük, de nem is valami más (vágyak, társadalmi törekvések stb.) kódolt formájának.

A mikrológikusan felfogott tárgy az álmok és a rögvaló között oszcilláló dolog.” (Komódista kiáltvány) A szekcióba olyan esettanulmányokat vártunk, amelyek ebben a komplex viszonyrendszerben mutatnak meg tervezett mű/tárgyakat – és képeket, tereket, folyamatokat.

Előadások

Zala-Szabó Diana: *A névtelen design és Franco Clivio munkássága*

Az előadás a névtelen dizájnt mint az esztétikai élményszerzési rutinunk számára láthatatlan területet, ezen belül pedig Franco Clivio, svájci formatervező és tanár gyűjtői munkásságát állítja középpontba. Clivio bevallása szerint az átlagos, mindennapi tárgyak gyűjtésével intelligens ötletek, gondolatmenetek kerülnek a birtokába. Saját gyakorlatát a névtelen dizájnából nyert inspirációra alapozza, a tervezői folyamatból kizárja a stílusnyomást, helyette archetípusokból indul ki, a banális megoldásokat élteti. Clivio munkássága és tanítási módszere arra ösztönöz, hogy megkérdőjelezzük a társadalmi konstrukció

érvényességét, miszerint az esztétikai szemlélődés tárgyait a szakértők által kijelölt helyeken – leginkább a múzeumokban – találjuk meg. A névtelen dizájnhoz köthető tárgyakban ugyanazokat a tulajdonságokat vizsgálhatjuk meg, mint a dizájnikonok esetében. A hétköznapi tárgyak alkotásként való értelmezése és szemlélése egy részletekre figyelni tudó attitűd kialakulásával járhat, mely már nem korlátozza a befogadó esztétikai élménykeresési lehetőségét minősített alkalmakra. Így már nem is egy elkülöníthető alkalomként, hanem folyamatként vagy akár rutinként tekinthetnénk az esztétikum észlelésére és befogadására.

Márkus Dorottya: *Plakátok a szocialista művészeti intézményrendszer és a designkultúra tükrében*

A plakát műfaját – mivel az autonóm és alkalmazott művészetek közötti határterületen helyezkedik el – kialakulása óta sajátos dichotómia jellemzi. A divathoz és a dizájnhoz hasonlóan szerves része vizuális kultúránknak; műfaji sajátosságából és jellegéből adódóan már nagyon korán jelentős ízlés- és környezetformáló erőt tulajdonítottak neki. Az általam

vizsgált szocialista időszakban készült (1957–1979) plakátok születésének folyamata és a hirdetés mechanizmusa mögött rejlő, több szervből álló, összetett apparátus sok esetben nem a legkvalitásosabb alkotásokat támogatta. A propagandisták „biztonsági játéka” a sablonos és középszerű megoldásokkal élő, de az állami ideológiát és a szocialista eszmét kiszolgáló műveket éllette. 1948–1975 között több plakátkiállítást is rendeztek, ahol a grafikusok mintegy programszerűen mutattak be nemcsak plakátokat, de nyomtatásba nem kerülő plakátterveket is. A tárlatok anyaga ilyenformán erősítette a művészek saját elképzelései és a propagandagépezet által támogatott hirdetmények minőségbeli differenciáját, amit a korabeli szaksajtó is detektált. A szocialista plakátot – és a művészi invenció tárgyasulását – ebben az igen bonyolult intézményrendszerben vizsgálom pártiratok, egykorú kiállítási katalógusok és egyéb nyomtatott források segítségével. A kutatás korpuszaként a Magyar Nemzeti Galéria plakátgyűjteményének anyaga szolgál, ezen túl a gyűjteményezés mikéntje a plakát műtárgyként és kordokumentumként értelmezendő kettősségére is rávilágít.

Szabó Eszter Sára: *A gyönyör tervezése: örömtárgyak kulturális és politikai dimenziói*

A tervezés szorosan összefonódik emberi létünkkel és életmódunkkal, miközben a kortárs dizájn a Bauhaus társadalmi ambícióit és művészi elkötelezettségét viszi tovább. Kutatásom központi kérdése, hogy a női szexualitáshoz és gyönyörhöz kapcsolódó tárgyak hogyan változtak a társadalmi elfogadottság és a dizájn fejlődésének metszéspontjában. A vibrátorokat példaként használva vizsgálom e tárgyak esztétikai, társadalmi és politikai dimenzióit. A gyönyörtárgyak nem csupán technológiai vagy esztétikai kérdések mentén formálódnak, hanem kulturális és politikai jelentéssel is bírnak. A dizájn döntéseket tükröz arról, kik számára készülnek a tárgyak, milyen élményeket kínálnak, és kiket zárnak ki a tervezési folyamatból. John Heslett szerint a tárgyak „kézzelfogható formába öntött kifejeződései annak, hogyan élhetnénk vagy kellene élnünk”. A kutatás a dizájn-kultúra és művészettörténet módszereivel elemzi a vizsgált tárgyak formai, anyagi és funkcionális aspektusait, valamint társadalmi jelentéseiket. Az elmúlt évtizedek

szemléletváltása a szexuális játékszerek elfogadottságát is növelte, melyek mára dizájnvezérelt felnőttjátékokká váltak, és szexshopok mellett drogériákban is elérhetők. A vizsgálat célja, hogy hozzájáruljon egy nyitottabb diskurzushoz a női test és élvezet kapcsán, valamint új perspektívát nyisson a dizájn politikai és ontológiai vetületeinek megértéséhez.

Timár Katalin: *Tárgyak – fordítva, avagy ami a Fordított tárgyak kiállításból kimaradt*

Az előadás kiindulópontja az általam a Ludwig Múzeumban 2024 őszén *Fordított tárgyak* címmel megrendezett kiállítás. Az előadásban három témakörre szeretnék kitérni. 1. Gyakorlati kérdések: technikai és anyagi okok miatt a kiállításból kimaradtak olyan művek, amelyek az eredeti koncepció megfogalmazásakor kiindulópontként és inspirációként szolgáltak. Szeretnék ebből párat kiemelni és ezeken keresztül bemutatni a koncepciót röviden (Jeremy Deller, Robert Gabris, Rajkamal Kahlon, Malgorzata Mirga-Tas, Danh Vo). 2. Elméleti kérdések: az általam megfogalmazott koncepciót

szeretném összevetni az elmúlt évek hasonló tematikájú kiállításában (Documenta 15, a 2024-es Velencei Biennálé központi kiállítása) megjelenő elméleti keretekkel és ezek lokális relevanciáját elemezni a dekolonialitás nézőpontjából. 3. Végezetül pedig szeretnék kitérni arra, hogy a *Fordított tárgyak* koncepciójában és kiállított tárgyaiban előtérbe került etnográfiai referenciakeret mellett az elméleti keretek milyen alternatívái jelenhetnének meg ebben a témában (paradox módon akár a művészettörténeti is).

Tárgytalan I.

Szekcióvezető: Ugrý Bálint

A szekcióban való részvételre azon művészettörténészek jelentkezését vártuk, akiknek nem adatott meg, hogy találkozzanak kutatásuk tárgyával/tárgyaival, mert azok az idők során elvesztek, elpusztultak, ellopták őket, vagy más okokból váltak hozzáférhetetlenné. Olyan kutatókét, akik csak írott források, másolatok vagy régi reprodukciók által férhetnek hozzá a vizsgálni kívánt tárgyhoz, tárgycsoporthoz, hogy az azokon keresztül megszerezhető információk alapján rekonstruálják

őket, teremtsék meg saját történeti narratíváikat. A történeti rekonstrukció ezen formája sajátos kutatási kihívást jelent, hiszen a tárgy hiánya nem csupán az ismeretek bővítését nehezíti meg: a tárggyal való kapcsolat mindig önmagán túlmutat, a hagyományos kutatási módszerekkel megszerezhető információk a tárgy készítésének és használatának tágabb történeti kontextusáról is sokat elárulnak. De vajon megfordítható-e, és ha igen milyen elvek figyelembevételével ez a vizsgálódás, hol van az értelmezési határa az analógiák segítségével megszerzett tudásnak a hiány betöltésében? Örömmel fogadtuk továbbá azoknak a muzeológusoknak a jelentkezését is, akik szintén kénytelenek a fentiekhez hasonló hiányokkal szembesülni, de különböző stratégiáik vannak azok ábrázolhatóságára a kiállítóterekben. Az ilyen típusú kiállítások különösen érdekesek lehetnek, mivel a hiányzó tárgyak nemcsak az egyes művészeti irányzatok és történeti szituációk megértésére adnak lehetőséget, hanem új formákat is keresnek a művészettörténetben alkalmazott kiállítási stratégiák számára. A szekció célja ezen összetett kérdések körüljárása, különböző elvek, gyakorlatok, módszerek és technikák bemutatása, amelyek

segíthetnek a művészettörténeti tárgyak és narratívák megteremtésében a hiányzó művek és dokumentumok kapcsán.

Előadások

Papp Júlia: *II. Lajos lappangó rotondai arcképe*

Kápolnai Pauer István katonatiszt, többek között a mohácsi csatával is foglalkozó hadtörténész, 1869-ben egy II. Lajost ábrázoló, ekkor az itáliai Rotondában, egy magángyűjteményben található festményt ismertetett a *Századokban*. Leírásában a kép bemutatása mellett a szerző kitér a II. Lajos külsejére vonatkozó, ellentmondó történeti forrásokra is. A fiatal király ki nem fejlődött, csenevész termetéről, betegségéről szóló hagyományt szerinte nemcsak Jászay Pál 19. század közepén megjelent, történeti forrásokra támaszkodó munkája cáfolja, hanem az általa látott festmény is, amely egy szabályos arcvonású, egészséges, férfias arcot mutat. A festményt olaszországi gyűjteményekben eddig nem sikerült megtalálnom. Sikertelenül kutattam az után a „kis album” után is, amelybe – fényképész híján – a

szerző lerajzolta a festményt, s amelyet be akart mutatni a Magyar Történelmi Társulat választmányának, amely előtt a festményt ismertetni akarta. A festményt 1941-ben Rómában megjelent, az olaszországi magyar emlékeket ismertető munkájában Florio Banfi, azaz Holik (Barabás) Flóris László is megemlítette, úgy tűnik azonban, hogy nem autopszia, hanem csupán Kápolnai leírása alapján. Az előadásban más, ránk maradt II. Lajos-portrék alapján megkísérlem meghatározni, melyik ikonográfiai típushoz tartozhat(ott) a Kápolnai Pauer István által Olaszországban látott és lerajzolt festmény.

Molnárné Aczél Eszter: *Életmű nélkül – női alkotók a 19. században*

A magyar művészettörténeti kutatás az 1930-as években fordult először a női alkotók felé, és próbált életműveket felderíteni a 19. századból. Bár ekkoriban még a kutatás végzőit is alapvetően a kortársi társadalmi és szakmai előítéletek vezérelték, egyértelmű volt, hogy számos esetben egy-egy alkotótól csekély számú műalkotás férhető hozzá. Mindemelllett a nők a 19. század utolsó harmadától

vehettek részt a felsőoktatásban, s válhattak professzionális alkotókká, de legalább tanárokká. Az életművek felderítését nehezíti a műalkotások szignálásának és közgyűjteménybe kerülésének hiánya, magánkézben tartása, nehezen azonosíthatósága. Miközben egy-egy női alkotó nevéhez kapcsolódóan számos esetben fellelhető némi adat: korabeli kiállítási szereplés, oktatásban történő részvételről szóló ismeret, a legfeljebb címekből ismert alkotások hiánya tapintható. Amellett, hogy a korszakban a női alkotók esetén a professzionalitás és amatőr alkotói attitűd határa nehezen meghatározható, kérdés, hogy lehet-e, kell-e egyáltalán életművekről beszélni. Például Giovanna Bianchiról (1808–1866), Giacomo Marastoni (1804–1860) feleségéről tudható, hogy miközben néha modellt ülhetett férjének, az Első Magyar Festészeti Akadémia női hallgatóit tanította. Jelenleg azonban egyetlen alkotását sem ismerjük. Lehet mégis róla a művészettörténeti kutatásban beszélni?

Toronyi Zsuzsanna: *A Friedmann judaika gyűjtemény*

A zsidó szertartási tárgyak gyűjtése viszonylag új jelenség: csak a 19. század végén alakultak ki ilyen műtárgyegyüttesek, elsősorban Nyugat-Európában. Magyarországon Friedmann Ignác kormányfőtanácsos gyűjteménye sorolható ide, mely a második világháború előtt a világ egyik legjelentősebb gyűjteményévé vált; gazdagabb és sokszínűbb volt, mint a Rothschild-gyűjtésen alapuló judaikagyűjtemény a párizsi Cluny Múzeumban. A korabeli leírások alapján a kollekció több mint ezer értékes szertartási tárgyat tartalmazott. Magyarországon német megszállását követően elkobozták; a gyűjtemény sorsa és holléte máig ismeretlen. A leszármazottak 1958-ban kárpótlási igényt nyújtottak be a Bundesrückerstattung Gesetz (BRüG) törvény alapján. Az eljárást 1972-ben eredménytelenül lezárták. A gyűjtemény számos darabja megjelent korabeli publikációkban (elsősorban illusztrációként), ezek alapján részleges virtuális rekonstrukciója lehetséges. Ezt, valamint a gyűjtő személyét, kapcsolati hálóját szeretném előadásomban bemutatni.

Papp Gábor György: *„Népi demokráciánk a házasságkötés ünnepi pillanatait külsőségekben is igyekszik az eseményhez méltóvá tenni.” Az I. sz. központi házasságkötő terem lappangó képei*

Az előadás Budapest első és legelegánsabb házasságkötő termének lappangó (elveszett?) festményeiről szól. 1953-ban az egykori Batthyány-palotában (a mai MTA-irodaházban) rendezték be az ország első központi házasságkötő termét. A reprezentatív kialakítású helyiség díszét négy pannó emelte, melyek a házassági kötelék szépségéről szóltak. A terem hosszanti falára helyezett festmények, Breznay József alkotásai, a házasság szakaszait mutatták be az ifjúságtól az öregkorig, a terem végfalára került nagy méretű kép, Fónyi Géza műve, pedig az ideális (szocialista) családot állította példaként a házasulandók elé. A képek 1984-ben, a házasságkötő terem felújításakor elkerültek a helyiségből, és sorsuk azóta nem ismert. Az előadásban a házasságkötő terem létrehozásának és a pannók elkészülésének körülményeit levéltári forrásokra, korabeli írásokra, művészettörténeti értékelésekre és interjúkra támaszkodva mutatom be,

elhelyezve azokat a művészek életművében és a korszak jellemző középület-dekorációinak kontextusában. A lappangó négy táblakép bemutatása, úgy gondolom, érdemben gazdagíthatja az 1950-es évek realista festészetéről alkotott képet; egy olyan korszakét, melynek történeti és művészeti megítélése az utóbbi évtizedekben jelentősen módosult.

Tárgytalan II.

Szekcióvezető: Ugry Bálint

Előadások

Kiss Erika: *A lista, a számla és a rekord – tárgyak írott forrásai*

A műtárgyakkal kapcsolatos írott források közül a különféle listák, inventáriumok, katalógusok a művészettörténészek számára a tudományág születése, a 19. század közepe óta folyamatosan bővülő és máig számos újdonsággal szolgáló kutatási alapanyaga. Felhasználásuk főként a műtárgyak provenienciájának feltárása, illetve a gyűjtéstörténet, a már széthullott, megsemmisült műtárgycsoportok,

gyűjtemények rekonstrukciójában régóta nélkülözhetetlen. A listákat azonban mint szövegeket és materiális tulajdonsággal is bíró tárgyakat is érdemes vizsgálni: létrehozásuk indítékait és ezzel összefüggésben tartalmi, terminológai jellemzőiket. Ezekből nem pusztán adatok, hanem olyan összefüggések tárulnak fel, melyekre nagyon kevés más forrással rendelkezünk. Így például a tárgyakhoz való viszony, a birtoklás vagy gyűjtés kérdése, a tárgyról való tudás, (szak)ismeretek megléte. Előadásomban magukkal a forrásokkal szeretnék foglalkozni, a középkori kincstárjegyzékektől az első kora újkori, modern értelemben vett gyűjteményi katalógusokig. Mint múzeumi művészettörténész a fennmaradt emlékkorpusz és a források egymáshoz való viszonyát szeretném bemutatni: miképpen egészítik ki egymás fehér foltjait, milyen nagyobb, bővebb narratívát alkotnak együtt.

Gulyás Borbála: *Nádasdy Tamás és Kanizsay Orsolya strucctojás serlege (1535)*

Nádasdy Tamás és Kanizsay Orsolya 1535. évi menyegzője kapcsán a forrásokban több értékes

nászajándékról maradtak fenn adatok, amelyeket minden bizonnyal a jeles eseményre meghívott vendégektől kaptak. Szerepel köztük egy némileg szokatlan darab is, egy strucctojásból készült ezüstkupa. Előadásomban e különleges tárgyat járom körül.

B. Székely Dorottya Piroska: *Érseki kincstárak nyomában – főpapi végrendeletek és inventáriumok*

A hagyományos művészettörténeti módszerek mellett a történeti forrásokon alapuló gyűjtemény- és kincstárrekonstrukciós kutatások is megannyi lehetőséggel kecsegtetnek. A kora újkori főpapi végrendeletek, hagyatéki inventáriumok, illetve káptalani kincstárleltárak alapján képet kapunk a katolikus egyházi elit anyagi kultúrájáról, mecénási, gyűjtői és tezauráló tevékenységéről. Előadásomban Lippay György (1642–1666), Szelepcsényi György (1666–1685) és Széchényi György (1685–1695) gyűjtői tevékenységét kívánom bemutatni végrendeleteik és a hagyatéki eljárás során készült források, a főszékeskáptalani leltárak információi, illetve a Főszékesegyházi Kincstár anyaga alapján. A

kiemelkedő jelentőségű tárgyak és népszerű tárgytípusok azonosítása közelebb visz a 17. század emberének értékfogalmaihoz, a forrásoknak köszönhetően pedig a kora újkori Magyar Királyság legfontosabb egyházi gyűjteményének mindennapi működésébe is bepillantást nyerünk. Az írott források és a kiemelkedő barokk ötvöstárgyakat és paramentumokat felvonultató egyházi gyűjtemények összehangolt vizsgálatának köszönhetően képet kapunk az 1642 és 1695 között az esztergomi érseki székből egymást követő főpapok anyagi kultúrájáról.

Kuti Alexandra: *„Littera scripta manet”: Az Althann püspökök mecenatúrája az írott források tükrében*

A 18. század első felében Vácott is megindult az újjáéledés a török háborúkat és a Rákóczi-szabadságharcot követően. A fellendülés időszakában Michael Friedrich Althann, majd unokaöccse, Michael Karl Althann álltak a Váci Egyházmegye élén. A császári udvarban is jó kapcsolatokkal rendelkező főpapok magas egyházi és világi méltóságokat töltöttek be, mely pozíciók mecenatúrájukon is nyomot hagytak. (Michael Friedrich Althann többek között bíboros és

nápolyi alkirály volt, Michael Karl Althann bari érsek.) A műtárgyak, ereklyék, könyvek, hangszerek egy jelentős része, amelyek az Althann püspököknek köszönhetően kerültek Vácra, nem maradtak fenn, azonban az egyházlátogatási jegyzőkönyvek, inventáriumok, végrendeletek a mai napig a rendelkezésünkre állnak. Az eddigi kutatások hangsúlyosan azt a néhány tárgyat érintették, amelyek a mai napig megvannak. Ezek az emlékek azok, amelyek további vizsgálódásra ösztönzik a kutatót és a csak írásos forrásokból ismert anyag kutatására hívják. Vácott olyan dél-itáliai művészeti áramlatok szele jelent meg Michael Friedrich Althann és unokaöccse püspöksége alatt, amely annak a rövid időszaknak köszönhető, amikor a Nápolyi Királyság is a Habsburg Monarchia területeihez tartozott. Milyen erősen és milyen formában tűntek fel Vácott az itáliai kulturális hatások? Milyen többletinformációkat rejtenek magukban a rendelkezésünkre álló írott források, ha pontos tárgyleírások nem szerepelnek bennük? A váci példa kapcsán ezekre a kérdésekre keresem a választ.

Újmaterialista perspektívák a modern és kortárs képzőművészetben

Szekcióvezető: Zemlényi-Kovács Barnabás

Az 1990-es évek elején a filozófia és a kortárs művészet egyaránt „visszatért a valósághoz” (Hal Foster). Ez pedig mindkettő esetében részben az anyagi és testi valóság jelentőségének, vitalitásának és ágenciájának hangsúlyozását jelentette a posztmodern művészet és filozófia korrekciójaként, illetve kritikájaként, amely a passzívnak és élettelennek tételezett fizikai világ társadalmi és diskurzív-nyelvi folyamatokon, reprezentációkon és narratívákon keresztüli mediáltságát, a valóság kulturálisan konstruált természetét helyezte a középpontba. A kortárs művészet és a különböző, politikai pozíciójukban is eltérő irányzatokat magába foglaló újmaterialista filozófia kölcsönhatása az elmúlt tizenöt évben különösen intenzívvé vált, összefüggésben olyan, a képzőművészeket is inspiráló, rokon törekvések előtérbe kerülésével, mint a különféle ökofilozófiai és poszthumanista irányzatok, az objektumorientált ontológia, a spekulatív realizmus vagy a materiális feminizmus. Az újmaterializmus a hazai kortárs művészetben is az utóbbi évek egyik meghatározó elméleti keretévé vált számos eltérő tendenciához kapcsolódva: a természet és a kultúra, a

humán és a nonhumán entitások interrelációit alapjaiban újragondoló, antropocén/kapitalocén diskurzushoz köthető praxisoktól kezdve a primer tapasztalatot, a materiális minőségeket és a szenzualitást előtérbe helyező „posztkonceptuális” és „neogótikus” műveken át a digitalitás korában az immateriális és a materiális mind komplexebb viszonyát vizsgáló posztinternet művészetig. Ezen túl ugyanakkor képesnek bizonyult új fénytörésbe helyezni a 20. századi képzőművészet bizonyos praxisait és egész tendenciáit is, a biomorfizmustól a land arton és a folyamatművészeten át az abject artig. A szekcióba olyan előadásokat vártunk, amelyek az újmaterialista elméletekkel összefüggésben vizsgálják a hazai és nemzetközi 20. századi, illetve kortárs művészetet, például annak formai-materiális aspektusait, egyes tendenciáit, eseményeket, kiállításokat vagy konkrét műveket, praxisokat.

Előadások

Hornyik Sándor: *Melankolikus materializmus. A kapitalocén realizmus kritikája a kortárs művészetben*

A 21. század második évtizedében az ökológiai horizontú újmaterialista filozófia új energiákkal töltötte fel az antikapalista kritikai művészetet. Donna Haraway, Jane Bennett, Karen Barad, Timothy Morton és Graham Harman írásai számos globális jelentőségű művészeti kiállítást inspiráltak. Az inspiráció ráadásul kölcsönös, illetve szimbiotikus. A filozófusokat és az esztétákat ugyanis sokszor művészi víziók és teóriák inspirálják az újhullámos sci-fitől a szürrealizmuson át a sötét romantikáig ívelően. Ennek egyik tanulságos példája Jane Bennett *Vibrant Matter* című kötetének borítója Cornelia Parker installációjával, amely a vitalizmus, a pánpszichizmus és az animizmus tradícióit eleveníti fel. Előadásomban egy magyar művészeti projekt, az Alagya (Bolla Szilvia és Lődi Áron) *First Songs of Sympoiesis* című kiállítását szeretném elemezni ebben a filozófiai és esztétikai kontextusban. A *sympoiesis* kifejezés az *autopoiesis* (Maturana-Varela) elméletét újragondoló Haraway

munkásságához kapcsolódik, miközben a kiállítás hangulata a *new weird*-irodalom vizuális kultúráját is megidézi, különös tekintettel China Miéville munkásságára (Bas-Lag-trilógia). Miéville viszont számos szálon kapcsolódik a szürrealizmus (különösen Max Ernst) művészetéhez, illetve a bretoni *merveilleux* (csodás, csodálatos) hibrid esztétikájához, ami viszont integrálja az animizmus és az analogizmus európai és nem európai hagyományait is, amelyek újra és újra felbukkannak a kortárs kritikai művészetben.

Gedeon Gréta Tekla: *Ahogy a Föld komposztál: Az ember a foszfor körforgásában*

Ökológiai művészként az újmaterializmus elméleteire támaszkodva követem a foszfor töredezett körforgását – ezt az alapvető tápanyagot, amely minden földi élet számára létfontosságú. Anyagáramlásait időben és térben vizsgálva a foszfort nem pusztán nyersanyagként, hanem cselekvő, relációs dinamikákba ágyazott anyagként értelmezem, amely társadalmi, ökológiai és metabolikus összefüggésekben formálódik. A foszfor geológiai, biológiai és mezőgazdasági rendszereken keresztül

áramlik, ám ipari kitermelése megbontotta ezt a körforgást, megszakítva az anyag kölcsönös áramlását. A foszfátbányászat egy extraktív mezőgazdasági modellt táplál, amely a regeneratív folyamatok helyett a rövid távú termelékenységet hajszolja, miközben a foszfortartalmú szerves hulladék kizárása tovább mélyíti a lineáris anyagcserét, kimerítve a talajokat és elszennyezve a vizeket. Ez a paradoxon az antropogén tájak anyagi disszonanciáját tükrözi, ahol az anyag átértékelődik, eltérítésre kerül és ipari folyamatokba kényszerül ahelyett, hogy saját időbelisége szerint áramolhatna. Kutatásomban azt vizsgálom, hogy az ökológiai művészeti gyakorlat miként teheti érzékelhetővé a foszfor körforgásának megbomlását, és hogyan hozhat létre olyan tereket, amelyek feltárják az anyagiság rejtett összefüggéseit. A komposztálás ebben az összefüggésben ellenállási gyakorlatként jelenik meg, amely visszahelyezi a foszfort a talaj, az ételmaradék és az idő elemi áramlásába, szemben annak ipari erőforrássá alakításával.

Bajusz Orsolya: *A vizionárius művészet elemzésének lehetséges módszertana*

A vizionárius művészet, a (hiper)térbeli horizont felé nyíló perspektívaváltás ihlette alkotások markánsan eltérnek a posztmodern ethosztól. E képek, gyakran pszichedelikus élmények által inspirálva, nem csupán a meglévő szimbólumok és kódok újrarendezései, hanem alternatív valóságokra nyitnak potenciálisan ablakot. Kutatásom a nem-humán entitások és dimenziók ágenciájának elismerésére fókuszál e művekben, egy új elemzési módszertan kidolgozásával. A kompozíciós értelmezésre alapozott módszertan feltárja a vizionárius képeken ábrázolt térbeli dinamikákat és hálózatokat. Azt vizsgálom, hogy a humán és nem-humán ágensek közötti konstellációk hogyan változtatják meg a képek értelmezési keretét. A konklúzióm, hogy ezek a képek teljesen újszerűen, újfajta tereket (valójában egy hiperteret) mutatnak be. Az előadás kiterjeszti a diskurzust a mesterséges intelligencia és a nem-humán intelligenciák felé, hangsúlyozva új, a kortárs episztemológiának megfelelő módszertanok kidolgozásának szükségességét.

Madár Mária: *Technooptimizmus vs. apokalipszis*
Kondor Béla művészetében a poszthumanizmus felől
olvasva

A 20. század közepén élő Kondor Béla nevét olvasva keveseknek jut eszébe az újmaterialista filozófia különböző olvasatai felől indulni, hiszen az 1960-as években az űrverseny kellős közepén nem a gépeken, hanem a gépeket irányító űrhajósokon és az eszközöket létrehozó mérnökökön, az emberi hősökön volt a hangsúly. A hidegháborús viszonyok között a Hold meghódításáért folyó küzdelemben nem törődtek a Holddal, azzal annál inkább, hogy ember lépjen rá. Kondor műveinek és képzőművészetéről szóló diskurzusnak az ismerői is az univerzalizmus és a humanista emberközpontúság felől értelmezik őt, apokaliptikus látomásait figyelmeztető jóslatként leírva a technooptimizmussal szemben. Vajon tényleg csak az embert megsemmisítő humánnumellenesség olvasható ki műveiből? Vajon megjelennek olyan gondolatok, amik összeegyeztethetők a mai félelmeinkkel a technológia embert helyettesítő térnyeréséről, vagy optimizmusunk a kiborg léttel kapcsolatban? Előadásomban Kondor Béla 1970-ben

bemutatott *Űrhajósok* című nagyméretű festményét helyezve a fókuszpontba mélyrepülést hajtok végre az 1960-as éveket uraló technooptimista képzeletbe és Kondor hibrid gép-lény konstrukcióján keresztül apokaliptikus jóslataiba, amelyeknek van egyfajta poszthumán íze is.

Beszélgetések

A Látkép 2025 fesztivál keretében idén is lehetőséget teremtünk arra, hogy a résztvevők kötetlenebb, interaktív formában cseréljenek eszmét a művészettörténet aktuális kérdéseiről. A három beszélgetés különböző aspektusokból világít rá a szakma jelenkori helyzetére: szó lesz a művészettörténeti képzés válságáról és jövőjéről, a szecessziós építészeti örökség restaurálásának elvi és gyakorlati kihívásairól, valamint a múzeumpedagógia és a művészettörténeti tudás közti szoros kapcsolatról. A beszélgetések célja, hogy párbeszédet indítsanak a szakmai közösségen belül és azon túl is, elősegítve a hosszú távú gondolkodást és az együttműködés lehetőségeit.

A művészettörténet és a múzeumpedagógia összefüggései

A kerekasztal beszélgetés a korszerű múzeumpedagógiai praxis és a művészettörténeti képzettség közötti szoros összefüggésekre összpontosít. Minden résztvevő elvégezte a művészettörténet szakot, de képzése során találkozhatott a múzeumpedagógia határtudományával is. Különbféle „fordulatok” mentén, a múzeumvezetők és múzeumi szakemberek felismerték, publikálták, hogy a falak lebontása az egyes diszciplínák között hozzájárul az intézmények társadalmi beágyazottságának erősítéséhez, így ma már a kurátorok, múzeumpedagógusok, community outreach- kurátorok, digitális kurátorok, kommunikációs szakemberek, látványtervezők, látogatókutatók hazánkban is szorosabban együttműködnek egymással. Egyre több múzeum és kiállítótér munkatársa és meghívott szakemberek csapatmunkában dolgozzák ki a kiállítás-tervezési fázisban azokat a tartalmakat, amelyek a műtárgyakban rejlenek és korunkban kibontásra érdemesek. Ebben a folyamatban sokkal nagyobb

felelősség hárul a múzeumpedagógusokra is, akik ismerve a közvetítés módszertani eszközeit, művészettörténi tudásuk birtokában találják meg az egyensúlyt tudásátadás és élményteremtés között.

A kerekasztal- beszélgetésben olyan kérdésekre keresünk válaszokat, mint:

- Létezhet-e igényes múzeumpedagógiai gyakorlat szakmailag megalapozott művészettörténeti látásmód nélkül?
- Hogyan inspirálja az inkluzív múzeumi gyakorlat a kortárs múzeumpedagógiát?
- Milyen fontosabb összetevői vannak a múzeumpedagógus szakmai identitásának?

Moderátor: German Kinga, egyetemi docens, művészettörténész

Résztevők:

- Földváry Piroska, intézményvezető, művészettörténész, Millennium Háza – NEO Kortárs Művészeti Tér
- Vereckei András, múzeumpedagógus, művészettörténész, Esztergomi Keresztény

Múzeum

- Nagy Barbara, múzeumpedagógus, kurátor, művészettörténész, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
- Borsai Dóra, múzeumpedagógus, művészettörténész, Magyar Nemzeti Múzeum Közgyűjteményi Központ-Iparművészeti Múzeum
- Marina Eszter, múzeumpedagógus, művészettörténész, Szépművészeti Múzeum

A szecessziós épületek restaurálásának elméleti és gyakorlati kérdései

Prezentáció és kerekasztal-beszélgetés az Iparművészeti Múzeum szervezésében

A magyar szecesszió emblematikus főműveként ismert épület, az Iparművészeti Múzeum főépülete 2017 óta zárva tart. Az épület rekonstrukciója, és általában véve a szecessziós épített örökség rekonstrukciója, restaurálása azonban olyan egyedi, „stílusspecifikus” kérdéseket vet fel, melyek megvitatására ritkán kerül sor. Ezen alkalmak közé tartozott a 2017 novemberében *Restoring Art*

Nouveau címmel a múzeum által rendezett nemzetközi konferencia, amely *A szecessziós örökség védelme és népszerűsítése a Duna menti régióban* (Interreg DTP) projekt keretében valósult meg. 2024 novemberében pedig a brüsszeli *Bringing Art Nouveau heritage back to life: theory and practice in restoration. From the Venice Charter to the Turin Declaration* című nemzetközi konferencián építészek, építészettörténészek, művészettörténészek, restaurátorok különböző megközelítései hangzottak el ebben a témában. Az *Art Nouveau as a New EUtopia* elnevezésű Creative Europe projekt keretében (2024–2027) zajlott szakmai esemény szervezésében az Iparművészeti Múzeum, mint konzorciumi partner, kiemelt szerepet játszott. Az előadók között pedig több magyar szakember is szerepelt, akiket a Látkép konferencia kerekasztal-beszélgetésének résztvevőiként is viszontláthatunk. Velük fogunk beszélgetni a múzeumépület rekonstrukciós kérdései mellett a szecessziós épületek restaurálásának elvi és gyakorlati szempontjairól.

Moderátor: Katona Júlia, az Iparművészeti Múzeum tudományos titkára, kutatási projektvezető

Résztvevők:

- Csáki Tamás, művészettörténész, BTM Kiscelli Múzeum, Újkori Várostörténeti Főosztály
- Hajtó Kornélia, szilikátrestaurátor, MNM KK, Műtárgyvédelmi és Restaurátor Főosztály
- Kürtösi Brigitta DLA, festményrestaurátor, MKE, Restaurátor Tanszék
- Mangel János DLA, építész, Vikár és Lukács Építész Stúdió
- Sisa József, művészettörténész, ELTE HTK Művészettörténeti Kutatóintézet

Vakfolt – művészettörténet eltűnőben

2021-ben a Látkép-fesztivál „Mihaszna művészettörténet?” szekciójában a tudományág, illetve a szakma gyakorlásának aktuális kérdéseivel foglalkoztunk. Az akkori felhívás szövege azzal zárult: *miért tanuljon valaki művészettörténetet, miért menjen művészettörténésznek ma Magyarországon?* Az elmúlt négy év során ez a kérdés még aktuálisabbá vált, a helyzet ugyanis tovább romlott, most már az is kérdés, hol és hogyan tanuljon művészettörténetet az, akinek ez a szándéka.

A művészettörténet középiskolai oktatásának

ellehetetlenítése ugyanakkor nem csak a szakmai utánpótlást veszélyezteti, hanem olyan fontos tudásoknak és kompetenciáknak az eltűnésével is jár, amelyek a kultúra, és így az általános műveltség részei. Az épített, képi és tárgyi emlékekkel való szakszerű foglalkozás hiánya pedig történeti vaksághoz és vizuális írástudatlansághoz vezet.

Kerekasztalbeszélgetésünkben ezeket a kérdéseket járjuk körbe, és arra keresünk válaszokat, milyen lehetőségei vannak ma a művészettörténész szakmának, hogy javítsa a kialakult helyzeten.

Moderátor: Zwickl András, művészettörténész, MOME

Résztevők:

- Révész Emese, művészettörténész, ELTE Művészettörténeti Intézet
- Horányi Attila, művészettörténész, MOME
- Albert Ádám, képzőművész, Magyar Képzőművészeti Egyetem
- Don Tamás, kurátor, MODEM
- Mészáros Zsuzska, vizuális- és környezetkultúra tanár, Budapesti Fazekas Mihály Gyakorló Általános Iskola és Gimnázium

H, mint hamis - A festményhamisítás kihívásai a galerista, a művészettörténész és a restaurátor szemszögéből

A hamis festmény nem csupán az eladókat és a vevőket téveszti meg, hanem a művészettörténet hitelességét is veszélyezteti. A régi képek utólagos szignóval való ellátása, az eredeti jelzés eltüntetése, illetve a képek átfestése és „értéknövelő” kiegészítése évtizedek óta jelen van a magyar műtárgypiacon. Sokszor a legjobb szándékú gyűjtők és intézmények sem tudják elkerülni az ilyen művek megvásárlását, kiállítását vagy szakirodalmi közlését. Három olyan szakember enged bepillantást ebbe a titkokkal övezett világba, akik évtizedek óta napi kapcsolatban állnak a hamisítványokkal: vizsgálják és leleplezik őket. A beszélgetés során szóba kerülnek a leggyakoribb hamisítványtípusok, a nagy vihart kavart esetek, a neves hamisítók és a leleplezés nehézségei. A szakértők gyakorlati tanácsokat is igyekeznek adni, hogy a résztvevők jobban eligazodjanak a megtévesztő műalkotások világában.

Résztvevők:

- Nemes Péter, művészettörténész és műtárgykereskedő
- Kemény Gyula, restaurátor
- Molnos Péter, művészettörténész

A hűlt hely. Emlékezet egy épületről

Workshop a lebontott „A” épület közösségi kutatásáról

A Budavári Palota „A” épületének eltűnése több, mint pusztán egy épület lebontása. Vele együtt eltűnt szakmánk egyik fontos helyszíne is. Az itt működő különböző intézményeken keresztül az egymást váltó korszakok politikai, kulturális, intézményrendszeri változásai egymásra rétegződtek. Bizonyára sokan gondoljuk, hogy mindez nem tűnhet el nyomtalanul. Számos építészettörténeti írás, műemléki dokumentáció született már az épületről, de a falakon belül halmozódó múzeumi praxis, tapasztalat, egyéni narratívák javarészt feltáratlanok. Formabontó kutatásunk a személyes emlékezetre, privát fotókra, dokumentumokra, szubjektíven megélt eseményekre, a kurátori munka tapasztalataira építve igyekszik az épület szimbolikus jelentőségét megmutatni. A projekt központi kérdése, hogy miként őrizhető meg egy fizikai

formájában megszűnt épület kulturális és szakmai jelentősége, és hogyan válik emlékezetté a múlt egy ötvenéves (1974–2024) fejezete. A workshop ennek a közösségi kutatásnak a metodikai kérdéseivel foglalkozik, nyitott módszertani ötletelés, közös gondolkodás, első lépés egy archívum felépítése felé.

A workshopot vezeti: Sidó Anna (MOME), Földi Eszter (MOME), Róka Enikő (ELTE HTK Művészettörténeti Kutatóintézet)

Kiállítások

A Látkép 2025 programjai között három izgalmas kiállítással készülünk. A kiállítások a fesztivál ideje alatt, a HTK földszintjén és galériáján tekinthetők meg.

Kocsi Olga: Láthatatlan Munka

Időbeli észlelés térbeli láttatása

Kocsi Olga *Láthatatlan Munka* című sorozatának tizenhárom szereplője van: művészek, kurátorok, tanárok, akiknek egy-egy mindennapi tevékenységét az alkotó különféle technikai eszközökkel – fotóval, videóval, 3D pontfelhővel, Kinect Azure szenzorokkal – dokumentálta. A szereplők által választott tevékenységek egyszerre hétköznapiak és rutinszerűen ismétlődők, mozdulatsoraik jól begyakoroltak, ugyanakkor alapvető fontosságúak az adott egyén, család vagy közösség számára. Bár ezek a tevékenységek szükségesek, mégis láthatatlanok: nemcsak az őket végzők hajtják végre automatikusan, hanem a tevékenységek eredményének élvezői is hajlamosak természetesnek venni őket.

A technikai rögzítések révén Kocsi mozdulatsorozatokból álló digitális archívumot hozott létre, amelynek felhasználásával 3D nyomtatványokat, valamint üvegre, acélra és textilre nyomtatott fotókat készített.

Az új médiumok technológiai lehetőségeinek köszönhetően az idő – pontosabban a vizuális észlelés időbeli dimenziója – ma talán fontosabb szerepet kap a művészetben, mint valaha. Ezen belül, az újmédia-művészet egyik gyakori eszköze az idő térbeli dimenzióvá való átalakítása. Míg a vizuális perzisztenciára épülő, részben szórakoztató célú eszközök korábban is lehetővé tették a mozgás illúziójának megjelenítését, Kocsi 3D nyomtatványai a mozgás egyes fázisait térben – vagyis több szemszögből is látható módon – jelenítik meg. A mozgás kétféle megjelenítése közötti lényegi különbség, hogy míg az első az emberi látás mechanizmusára épít, a második megjelenítés kizárólag technológiai eszközökkel valósítható meg.

Kurátor: Kocsi Olga és Szegedy-Maszák Zsuzsanna

A kiállítást megnyitja: Szegedy-Maszák Zsuzsanna
(Magyar Nemzeti Múzeum)

*Kocsi Olga Láthatatlan Munka című sorozata a BME
Művészeti Rezidenciaprogram keretében jött létre.*

Történeti kertek inventarizációja Heves vármegyében | 2021 - 2024

Poszterkiállítás

A kertművészeti értékek és történeti kertek fontos részét képezik a hazai kulturális örökségnek. Bármely átfogó beavatkozásnak, amely ezen együttesek megőrzését, kezelését, helyreállítását irányozza elő, alapja a kerttörténeti, építészettörténeti, műemléki értékek leltár szintű ismerete.

A 20. század második felétől több kezdeményezés is történt a magyarországi történeti kertek összeírására, de a rendszerezett örökségvédelmi inventarizáció még várat magára. 2016–2017 folyamán két tájépítész, Takács Katalin és Gecséné Tar Imola a nemzetközi és hazai gyakorlat módszertanát elemezve összeállította a hazai kertművészeti értékek leltárának saját

felmérési adatlapját, kidolgozta a felmérés menetét, és mintaterületként megkezdte Komárom-Esztergom megye kertművészeti értékeinek összeírását, aktualizálását.

2021-ben Heves megye történeti kertjeivel folytatták az inventarizációs munkát. A rendelkezésre álló írott források alapján kijelölték a megyék potenciálisan kertművészeti értékekkel rendelkező történeti helyszíneit, amelyek között kastélyparkok, kúriakertek, villakertek, közparkok, vadászkastélyok és uradalmi majorok kertjei, valamint erdészeti arborétumok és elpusztult korábbi történeti kertek is megtalálhatóak.

2017-2024 között a MATE Tájépítészeti, Településtervezési és Díszkertészeti Intézete, illetve jogelőd intézményének kertművész mesterszakos tájépítész hallgatói bevonásával a két megyében közel 130 helyszínen bejárására és összeírására került sor, amelyek között országos és helyi jelentőségű alkotások egyaránt szerepelnek. A kiállításon a Heves megyei helyszíneket bemutató poszterek egy szűkebb válogatása látható.

A kiállítást megnyitja: Alföldy Gábor (ELTE HTK Művészettörténeti Kutatóintézet)

A kiállítás rendezői: ELTE HTK Művészettörténeti
Kutatóintézet és az Ormos Imre Alapítvány

Kurátorok:

- G. Tar Imola (MATE TTDI)
- Takács Katalin (MATE TTDI)

*A kiállítás szakmai anyagának létrejöttét
támogatta: MATE Tájépítészeti, Településtervezési és
Díszkertészeti Intézet és a Magyar Művészeti
Akadémia*

Könyvbemutatók

A Látkép 2025 fesztiválon két izgalmas könyvbemutatóval várjuk az érdeklődőket: egy kora újkori főnemesi világot bemutató történeti monográfiával, valamint egy, a „hosszú hatvanas évek” könyvillusztrációját feltáró tanulmánykötettel.

Ugry Bálint: *East Goes West: Kavalierstours of Hungarian Aristocrats in the Seventeenth Century*

A szerző könyvében a magyar főnemesi ifjak kora újkori európai tanulmányútjait, az ún. *Kavalierstourokat* ismerteti. A *Kavalierstour* – a Grand Tour „közép-európai” megfelelője – jelenségének páratlan sikere mutatja, hogy az megfelelő reflexiója volt azoknak a 16. században kezdődő változásoknak, amelyek újrapozicionálták az arisztokrácia helyét az udvari társadalomban. A *Kavalierstours* szükséges, de nem elengedhetetlen része volt annak a folyamatnak, amely beléptette a főnemesi ifjakat abba a közösségbe, amelynek életük végéig tagjai voltak. A *Kavalierstourokon* résztvevő ifjak egyszerre végeztek elméleti és gyakorlati

tanulmányokat: nyelvet, jogot, számtant éppúgy tanultak, mint lovaglást, táncot vagy zenélést. Tették ezt vagy magánúton, az őket kísérő tutorok, udvarmesterek, illetve külföldön felfogadott oktatók segítségével, vagy a legfelső társadalmi réteg számára létesített tanintézményekben, az ún. lovagi akadémiákon.

A fiatalok legfőbb feladata tehát az volt, hogy megismerjék társadalmi rendjük tagjait (a legmagasabb pozíciókat betöltőktől kezdve egészen kortársaikig), elsajátítsák az udvari társadalom viselkedési normáit, ismereteket szerezzenek a nemzetközi politika viszonyairól. Útjaik során bejárták a kultúra és a reprezentáció tereit: tanulmányaik mellett, illetve azok részeként városok látványosságait, uralkodói központokat, udvarokat és azok gyűjteményeit keresték fel.

A kötetet bemutatja: Kökényesi Zsolt, az ELTE Bölcsészettudományi Kar Kora Újkori Történeti Tanszékének oktatója, egyetemi adjunktus.

Homage à Gyulai Líviusz. Könyvillusztráció a „hosszú hatvanas években.” Szerk: Képiró Ágnes

2022-ben a szolnoki Damjanich János Múzeum könyvillusztrációtörténeti konferenciát rendezett *Homage à Gyulai Líviusz* címmel a Szolnoki Galériában megvalósult Gyulai Líviusz életműkiállítás kísérőprogramjaként. A konferenciára a hazai könyvillusztráció II. világháború utáni korszakának, döntően az ún. „hosszú hatvanas évek” (1958–1973) művészetének azon kutatói kaptak meghívást, akik irodalmi művek és a kiemelt korszak sajátosságainak tükrében olyan képalkotásokat vizsgálnak, amelyek szépirodalmi ihletésre készült egyedi vagy sokszorosított grafikák. A konferencia előadói nagyrészt alap kutatások eredményeit ismertették, hiszen az érintett alkotások illusztrációs elemzése, és a tárgyalt életművek illusztrációs feltárása még nem történt meg. A konferencia előadásaiból szerkesztett szövegek 2025-ben tanulmánykötetben jelentek meg. A tanulmányok szorosabban vagy lazábban kapcsolódnak Gyulai Líviusz életművéhez, de a hazai könyvillusztrációt tágabb kontextusban, a „hosszú hatvanas években” megfigyelhető virágkorára

összpontosítva, más illusztrátorok életművére is fókuszálva mutatják be.

A Látkép-fesztiválon kötetbemutató kerekasztal-beszélgetés keretében kerül sor a hazai illusztrációtörténet Kádár-kori sajátosságainak bemutatására a témát kutató művészettörténészek és irodalomtörténészek közreműködésével, akik a tanulmánykötet létrejöttében is közreműködtek.

A kötet szerzői: Árvai-Józsa Kitty, Dudás Barbara, E. Csorba Csilla, Hornyik Sándor, Képiró Ágnes, Madár Mária, Révész Emese, Sonyovszki-Képes Erika, Tatai Erzsébet, Varga Emőke

Moderátor: Képiró Ágnes,
művészettörténész-muzeológus, Damjanich János
Múzeum

Beszélgetőpartnerek:

- Kovács Ida irodalomtörténész, Petőfi Irodalmi Múzeum
- Révész Emese művészettörténész, tanszékvezető, ELTE BTK Modern és Jelenkori Művészettörténeti Tanszék

- Tatai Erzsébet művészettörténész, ELTE HTK
Művészettörténeti Kutatóintézet
- Varga Emőke irodalomtörténész,
tanszékvezető, SZTE Juhász Gyula
Pedagógusképző Kar

Műelemzés | Villámprezik

A fesztivál végén még tartogatunk egy utolsó csavart: ezúttal nem hosszú elemzések, hanem villámgyors gondolatok kerülnek a középpontba. A villámprezik lényege: 20 dia, mindegyik pontosan 20 másodpercig látható – vagyis nincs idő körmondatokra és mellébeszélésre. Csak a lényeg marad. A program a *pecha kucha* prezentációs formát követi.

Mi történik, ha a műértelmezés sebességet vált? Lehet-e egy képhez érvényesen hozzászólni ennyi idő alatt? Vagy épp ez a tempó hoz ki belőlünk valami egészen újat?

Egy biztos: most nem a hosszú elemzéseké a főszerep. Előadókink megmutatják, hogyan lehet friss szemmel, gyors ritmusban reagálni egy-egy műre – akár úgy is, hogy közben mélyebb kérdéseket vetnek fel, mint gondolnánk. Kicsit olyan, mint a TikTok: rövid, ütős, gondolatindító – csak itt még az is előfordulhat, hogy egy teljes értelmezés rövidebb, mint egy átlagos videó ott.

A konferencia zárásaként ez egy könnyedebb, mégis kifejezetten aktuális program. Jöhet a kép, a szó és a

tempó – kíváncsiak vagyunk, kinek mit mond egy mű 6 perc 40 másodperc alatt.

Előadások

Kissné Budai Rita: *Az akadémikus szalonfestészet újrafelfedezése (William-Adolphe Bouguereau: Az angyalok éneke, 1881)*

Németh István: *George Hendrik Breitner: A Singelbrug az amszterdami Paleisstraat mellett. (1896.) című festmény elemzése*

Tarr Linda Alexandra: *A németalföldi tájképfestészeti hagyomány Szőnyi István Zebegényi temetés című művében*

Sonyovszki-Képes Erika: *A lassú szemlélődés művészete*

Konkoly Ágnes: *A STATIKUS (?) ÉS A MOZGÓ: A SZOBRÁSZ- ÉS A FILMMŰVÉSZET METSZÉSPONTJÁBAN. Schaár Erzsébet Kórus című alkotásáról*

Képiró Ágnes: *Két Ádám az Űrben*

Makra Laura: *Szálanként – Gulyás Kati, Ariadné
fonala és a kísérleti tértextil*

Workshopok

Fókuszban a digitalizáció! A Látkép művészettörténeti fesztivál workshopjai a művészettörténeti és múzeumi gyakorlatban egyre meghatározóbb szerepet játszó digitalizáció és technológiai innováció kérdéseit járják körül. A bemutatók fókuszában olyan korszerű eljárások állnak, mint a 3D szkennelés és nyomtatás, a generatív mesterséges intelligencia vizuális alkalmazásai, valamint a műtárgydiagnosztika legújabb módszerei. A résztvevők betekintést kaphatnak arról, hogyan formálják át ezek a technológiák a kutatási, dokumentálási és megőrzési folyamatokat, és hogyan alkalmazhatók felelősen és kreatívan a vizuális kultúra területén.

3D technikák a képzőművészeti- és a restaurátori gyakorlatban

A workshop célja, hogy valós példákon keresztül, élő bemutató formájában röviden ismertesse és bemutassa az olyan számítógépes programok és fizikai eszközök használatát, amelyek a háromdimenziós

térben végzett digitális munkát segítik. A digitális térben rendelkezésünkre álló, rendkívül széles szoftverkínálat jelentősen gyorsíthatja alkotói tevékenységünket.

A workshop további célja, hogy átfogó képet nyújtson arról, hogyan integrálhatók a 3D-s digitális eljárások a képzőművészeti gyakorlatban, például a szobrászati tervezésben és kivitelezésben. A résztvevők megismerkednek olyan eljárásokkal, amelyekkel pontos digitális másolatok készíthetők műtárgyakról, alkalmazhatóak 3D szkennelési és modellezési módszerek felmérések során, valamint lehetőség nyílik plasztikai kiegészítések digitális tervezésére és vizuális ellenőrzésére is. Továbbá bemutatjuk, hogyan készíthetünk rekonstrukciókat az építőiparban használatos tervezőprogramok segítségével.

A workshop rövid programismertetése

1. **3D lézerszkennelés**

Nagy felbontású 3D másolat készítése egy tárgyról, az utómunkálatok ismertetésével.

2. **Fotogrammetria**

A fotózás bemutatása DSLR kamerával, valamint textúravetítés a beszkennelt tárgyra.

3. 3D filament nyomtatás

A legegyszerűbb additív eljárás nyomtatásának előkészítése és a tárgynyomtatás folyamata.

4. 3D resin nyomtatás

Az újabb 3D nyomtatási technológia bemutatása, az előkészítési folyamatokkal együtt.

5. 3D mintázás

A ZBrush program által kínált lehetőségek ismertetése.

6. CAD-rajzolás

Vektoros alapú rajzóprogrammal történő épületekonstrukció és iparművészeti tárgyak rekonstrukciójának bemutatása, valamint méretarányos gyártmányterv készítése.

7. Renderelés

Tárgyfotózás a digitális térben, valamint a munkánk különböző outputjainak prezentálása videó- és képformátumban.

A workshopot vezeti: Albert Ádám, Mézes Attila
(Magyar Képzőművészeti Egyetem)

Generatív MI műhely

A vizuális művészetek jövője: MI-alapú digitális megoldások

A vizuális művészetek területén az elmúlt években alapvető változásokat hozott a digitális technológiák és a mesterséges intelligencia (MI) megjelenése. A generatív és elemző modellek – mint a Stable Diffusion, a Midjourney vagy a CLIP – nem csupán új képi tartalmak előállítására alkalmasak, hanem a képelemzés, stílusazonosítás, adatvizualizáció és digitális archívumépítés módszertanát is új alapokra helyezik. A mesterséges intelligencia eszközeinek térnyerése új típusú alkotói és kutatási gyakorlatokat eredményezett, amelyek egyre inkább támaszkodnak automatizált képelemzésre, szöveg-kép kapcsolatok értelmezésére, valamint multimodális rendszerek használatára. Mindez jelentős módszertani átalakulást hozott a művészettörténet, a vizuális kultúrakutatás és a digitális bölcsészet területén egyaránt. A workshop célja, hogy strukturált áttekintést nyújtson a generatív MI-eszközök tudományos alkalmazási lehetőségeiről, különös tekintettel a vizuális művészetekben való felhasználásukra. A résztvevők gyakorlati példákon

keresztül ismerkedhetnek meg a prompt-írás, eszközválasztás, vizuális interpretáció és az MI-alapú adatvizualizáció alapjaival. A foglalkozás során kiemelt figyelmet fordítunk a tudományos integritás, az adatforrások átláthatósága, valamint a mesterséges intelligencia alkalmazásával járó etikai és módszertani kérdések közös megvitatására is.

A workshopot vezeti: Kiss Rebeka (ELTE TK, poltextLAB)

Innovatív technológiák a műtárgy-diagnosztikában

Az Országos Múzeumi Restaurálási és Raktározási Központ (OMRRK) műtárgydiagnosztikai laborjai 2020 óta nemzetközi szinten is meghatározó szerepet töltenek be a műtárgyvédelemben. Az előadás betekintést nyújt a legmodernebb diagnosztikai eljárásokba, amelyeket a festményeken túl különféle hordozók – vászon, fa, szilikát és kő – kutatását segítik elő. A mikroszkópos, fotó- és nagyműszeres vizsgálatok – mint az XRF spektrometria, SEM mikroszkópia és multispektrális fotódiagnosztika – lehetővé teszik a műtárgyak anyagösszetételének

feltárását és hosszú távú megőrzését. A roncsolásmentes diagnosztikai eszközök hozzájárulnak a műtárgyak digitális „ujjlenyomatának” létrehozásához, megkönnyítve ezzel az adatbázisok építését és a kutatások széleskörű megosztását. Az OMRRK fejlesztései nemcsak a hazai, de a nemzetközi műtárgyvédelemben is új távlatokat nyitnak, elősegítve a múzeumok modern tartalomszolgáltatói szerepének megerősítését. A workshop célja, hogy a résztvevők átfogó képet kapjanak a diagnosztikai lehetőségekről és a műtárgyvédelemben, valamint a tudományos kutató restaurátori (science conservation) szakterületben betöltött szerepéről.

A workshopot vezeti: Kónya Béla Tamás
(Szépművészeti Múzeum - OMRRK)